PREVIEWS : BRECHT EVENS, JEAN HARAMBAT, TED BENOIT, TAKESHI OBATA & RYÔSUKE TAKEUCHI

KA BOOM

06

MAGAZINE DE BANDE DESSINÉE

AOÛT - OCTOBRE 2014
7,95 EUROS

Dossier

APPRENDRE LA BANDE DESSINÉE

LES CONSEILS DE JEFF SMITH, KAZUO KOIKE, BRUNO HEITZ...

Sommaire

ALEX BALADI ◆ CHESTER BROWN ◆ JACQUES MARTIN ◆ BOULE ET BILL ◆ RIC HOCHET ◆ LYNDA BARRY ◆ EIJI OTSUKA...

KABOOM N° 6 • AOÛT - OCTOBRE 2014 • TRIMESTRIEL • 7,95 € • DOM : 8,9 € - BEL/LUX : 8,9 € - CAN : 12,50 $CA – N CAL : 1060 XPF – POL/S : 1150 XPF

L 11331 - 6 - F: 7,95 € - RD

APRÈS 37 ANS D'ABSENCE, LA JUSTICE
PEUT DE NOUVEAU S'ÉCRIRE AVEC UN GRAND "I" !

PAR

★ MARCUS ★

ANIMATEUR SUR
GAME ONE ET NOLIFE

★ RÉMI GUÉRIN ★

&

★ GUILLAUME LAPEYRE ★

AUTEURS DE
CITY HALL

DISPERSÉ À TRAVERS LE TEMPS PAR SON ENNEMI JURÉ, L'INTRÉPIDE DOIT SURVIVRE AUX ATTAQUES DU ***VOLEUR VERT*** ET REVENIR JUSQU'À AUJOURD'HUI POUR EMPÊCHER LA CATASTROPHE... UN SUPER-HÉROS CRÉÉ PAR ***MARCUS*** LORSQU'IL AVAIT 10 ANS, RÉVEILLÉ EN 2014 PAR ***RÉMI GUÉRIN*** ET ***GUILLAUME LAPEYRE*** !

SORTIE LE 29 AOÛT 2014

ankama

Marcus, Rémi Guérin, Guillaume Lapeyre © 2014 Ankama Éditions.

© LONE WOLF AND CUB © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA / Koike Shoin Publishing Co., Ltd.

KABOOM6

ÉDITO

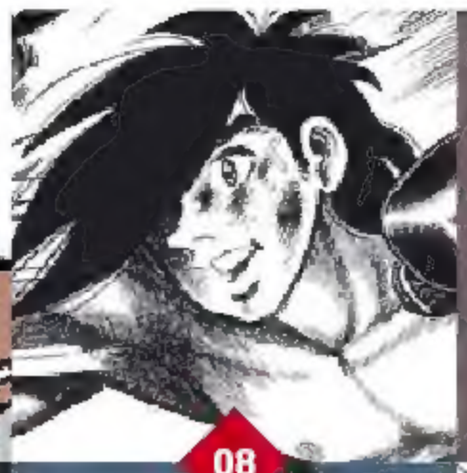
C'est l'été, l'occasion de prendre le temps de créer, et pourquoi pas la bande dessinée que vous remettez à demain depuis si longtemps. Pour vous mettre le pied à l'étrier, quelques-uns des plus grands enseignants et/ou auteurs à travers le monde témoignent des recettes qui fonctionnent pour eux. Technique de la narration, construction de personnages, mise en condition intellectuelle et spirituelle, juste équilibre entre improvisation et préparation, portée symbolique ou efficacité dramatique... Après la lecture de ce *Kaboom*, vous aurez forcément trouvé la méthode créative qui vous convient. **Stéphane Beaujean**

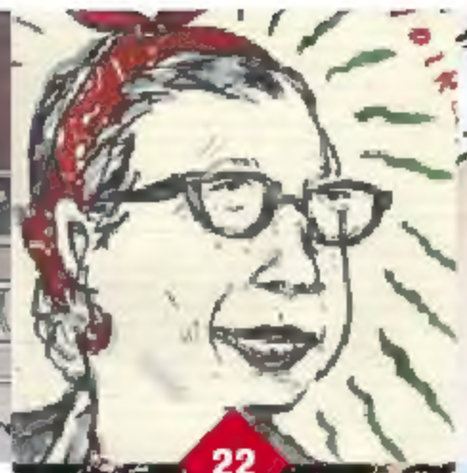
KABOOM est édité par SAS 2B2M, 5, Passage du Chantier 75012 Paris, www.2b2m.fr ▪ **Directeur de la publication :** Benoît Maurer ▪ **Rédacteur en chef :** Stéphane Beaujean ▪ **Rédacteur en chef adjoint :** Victor Maas ▪ **Création de la charte graphique :** Vincent Montagnana ▪ **Rédactrices graphistes :** Julie Dong, Audrey Da Silva, Christine Zhang ▪ **Secrétaires de rédaction :** Alexandra Voeung ▪ **Rédacteurs :** Julien Bastide, William Blanc, Joseph Ghosn, Kuniaki Kanno, Victor Maas, Jean-Christophe Menu, Daisaku Minemur Benoît Mouchart, Nicolas Tellop, Joff Winterhart. Traduction : Aurelien Estager, Miyako Slocombe ▪ **Nos remerciements à :** Kathleen Glosan, Kenzo Suzuki, Masato Hara, Diane Rayer, Kathy Degreef, Marina David, Sophie Cony, Anna Rodella, Sandrine Dutordoir, Chigusa Ogino, Kuniaki Kanno, Daisaku Minemur, Thierry Mornet, Maud Beaumont, Daphné Turquier, Serge Ewenczyk, Mathieu Poulhalec, Sylvie Duvelleroy, Mathieu Gabella, James, Fanny Blanchard, Hughes Bernard, Thomas Gabison, Catherine Rassat. Et tous les auteurs qui se sont prêtés au jeu de l'interview et en particulier Bruno Heitz qui poste des colis d'originaux sans discuter. ▪ **Partenariats/Publicité :** partenariat@2b2m.fr ▪ **Impression :** Leonce Deprez ▪ Imprimé en France. Print in France. ▪ **Distribution Presse :** MLP ▪ **Service des ventes :** Magali Parra - mail : magali@2b2m.fr (mail réservé aux diffuseurs et dépositaires de presse) ▪ Dépôt légal à parution ▪ **ISSN :** 2264-9182 ▪ **Distribution Librairies :** Makassar ▪ **ISBN :** 9791093038056

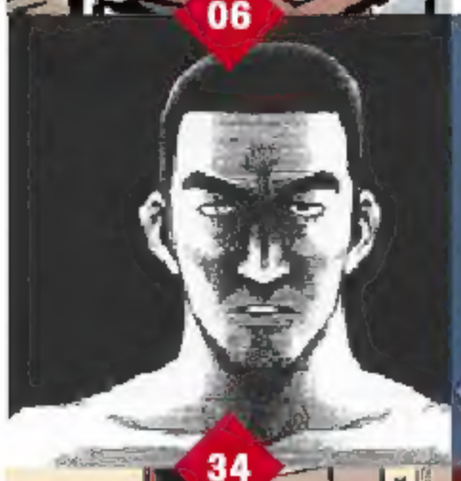
Publicité :
125, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, www.mint-regie.com ▪ **Directeurs Associés :** Philippe Leroy, 01 42 02 21 62, philippe@mint-regie.com - Fabrice Régy, 01 42 02 21 57, fabrice@mint-regie.com ▪ **Directrice de la Publicité :** Lauréline Jouanneau, 01 45 61 23 04, laureline@mint-regie.com

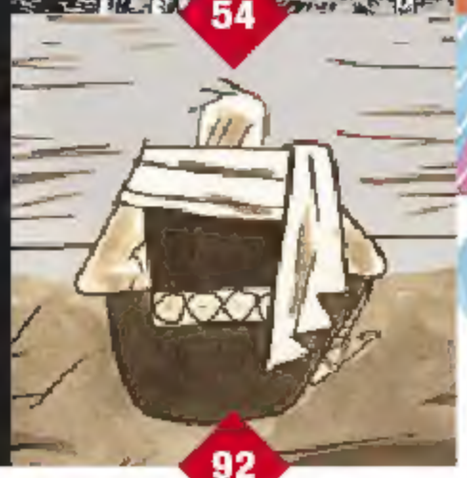
Tous droits réservés. À défaut d'indication contraire, les textes, photographies, dessins et autres éléments de ce magazine sont la propriété exclusive de la société 2B2M. Leur reproduction, même partielle, est interdite dans tous pays, quel que soit le support, y compris électronique, sauf autorisation préalable et écrite de 2B2M. Il en est de même de leur représentation. Toute violation des droits de 2B2M est une contrefaçon qui expose son auteur au paiement de dommages et intérêts civils ainsi qu'aux peines pénales prévues notamment aux articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

CODE-BARRES LIBRAIRES
9 791093 038056









KABOOM6

SOMMAIRE

Tendances

6. FRANCE
M COMME MENACE

8. JAPON
E COMME EXPOSITION

10. ÉTATS-UNIS
C COMME CREATOR OWNED

Dossier

12. JEFF SMITH
MÉLANGE DES GENRES

22. LYNDA BARRY
CRÉATION SOUS ÉMOTION

26. BRUNO HEITZ
RAT DES VILLES, RAT DES CHAMPS

34. EIJI OTSUKA
LEÇON DE MANGA

40. KAZUO KOIKE
AUX SOURCES DU GEKIGA DE KOIKE

Magazine

47. DE TEZUKA À KOIKE
LE SAMOURAÏ, UN HOMME MODERNE

54. RIC HOCHET, BERNARD PRINCE ET BRUNO BRAZIL
MASCULINS SINGULIERS

68. BOULE ET BILL
LE RÉEL, LE GARÇON ET SON CHIEN

Rencontres

60. JACQUES MARTIN
ALIX L'INTRÉPIDE

74. ALEX BALADI
LA POLITIQUE DU SIGNE

82. CHESTER BROWN
RELIGION, POLITIQUE, AUSTÉRITÉ

Perspectives 2014

88. TED BENOIT
LA PHILOSOPHIE DANS LA PISCINE

90. TAKESHI OBATA, RYÔSUKE TAKEUCHI
ALL YOU NEED IS KILL

92. JEAN HARAMBAT
ULYSSE

96. BRECHT EVENS
PANTHÈRE

KAZE-MANGA.FR

KAZÉ SHŌNEN UP !

Série en deux tomes
par le dessinateur de Death Note

All You Need Is Kill

Scénario original : Hiroshi Sakurazaka
Storyboard : Ryosuke Takeuchi
Design des personnages : yoshitoshi ABe
Dessin par Takeshi Obata

TOME 1
le 25 juin

TOME 2
En juillet

Également disponible
en version numérique

visuels non contractuels

recommandé par :

SYFANTASY J-ONE Syfy GAME ONE OUI FM

ALL YOU NEED IS KILL © 2014 by Hiroshi Sakurazaka, Ryosuke Takeuchi, yoshitoshi ABe,Takeshi Obata/ SHUEISHA Inc.

POUR PAYER MES COTISATIONS RETRAITE SVP

M

COMME MENACE

France : La fin de la bande dessinée professionnelle ?

La bande dessinée de divertissement franco-belge est en passe de connaître des temps difficiles. Par souci d'harmonisation européenne, de nouveaux prélèvements liés aux retraites des artistes vont augmenter les cotisations à hauteur de 8 %, ce qui risque de faire basculer une majeure partie des auteurs de bande dessinée dans une précarité qui oblige nombre d'entre eux à abandonner leur métier, pour se reconvertir. La bande dessinée a ceci de particulier qu'elle compte beaucoup d'artistes, entre 1 300 et 1 500 auteurs professionnels, pouvant vivre de leur plume, là où une immense majorité des photographes, des auteurs de littérature ou de théâtre sont obligés de trouver un travail d'appoint, généralement dans l'enseignement, pour pouvoir créer durant leur temps libre.
Les négociations entamées entre le Groupement des auteurs de bande dessinée et les pouvoirs publics se soldent pour le moment par une temporisation plutôt inquiétante. Car il est fort probable que, si cette harmonisation se met en place, tout le secteur de la bande dessinée grand public soit restructuré. D'importantes mobilisations sont à prévoir, dont l'ampleur va s'accroître à mesure que l'échéance de l'adoption définitive s'approche.

Merci à James pour l'illustration.

LE RETOUR D'UN MANGA MYTHIQUE !

KENTARO MIURA

BERSERK

« ... commençait cruellement à nous manquer... »
MAD MOVIES

« La référence dark fantasy »
ALBUM

« Berserk n'a actuellement nul égal dans la bande dessinée adulte »
ZOO LE MAG

BERSERK © 1989 by Kentaro Miura/HAKUSENSHA Inc.

TOME 37
DISPONIBLE
RAYON MANGA

Glénat le Meilleur du Manga

EN PARTENARIAT AVEC
GAME ONE
J-ONE

www.glenatmanga.com

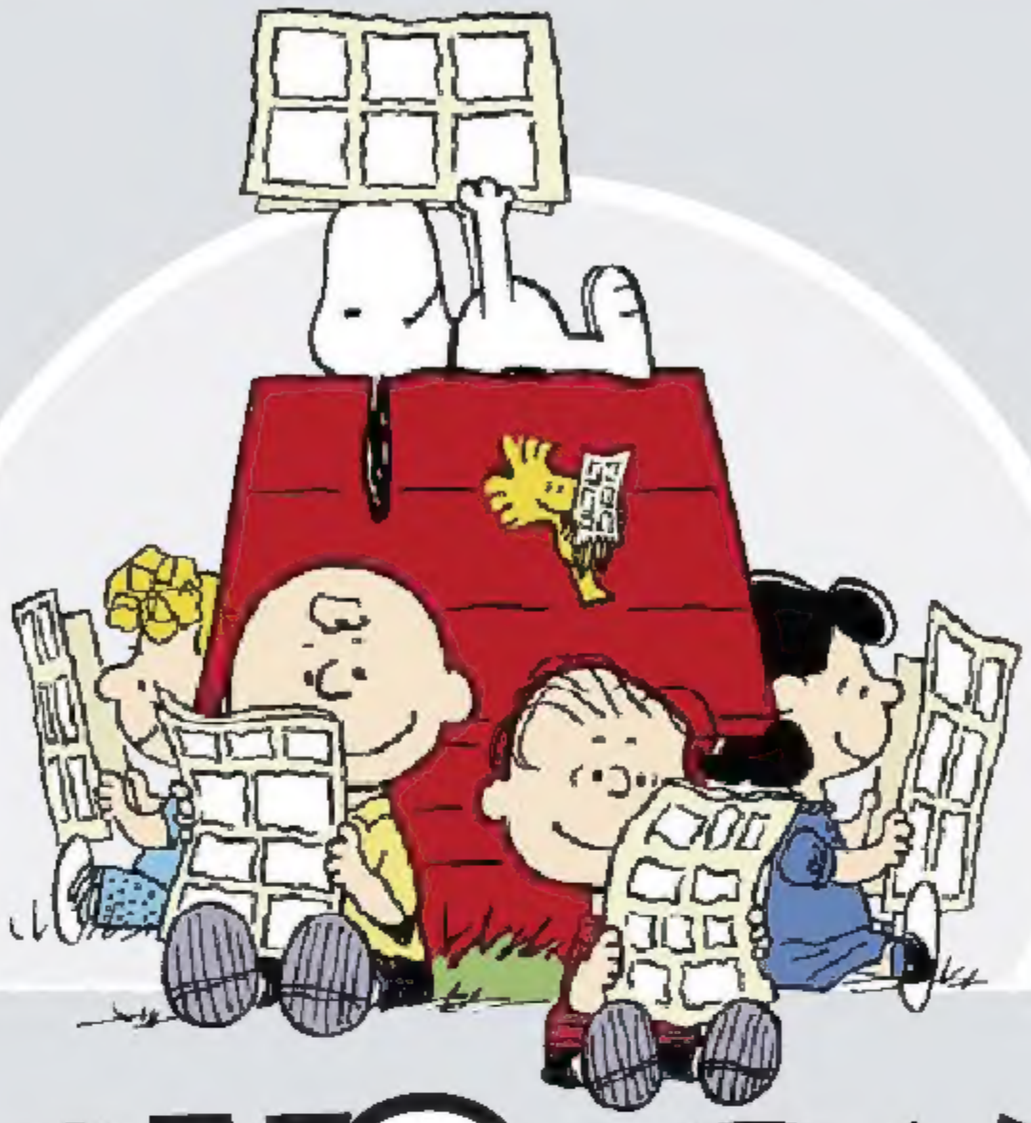
ASHITANOJOE © 2007 Asao Takamori / Tetsuya Chiba / Kodansha Ltd.

C COMME EXPOS ESTIVALES

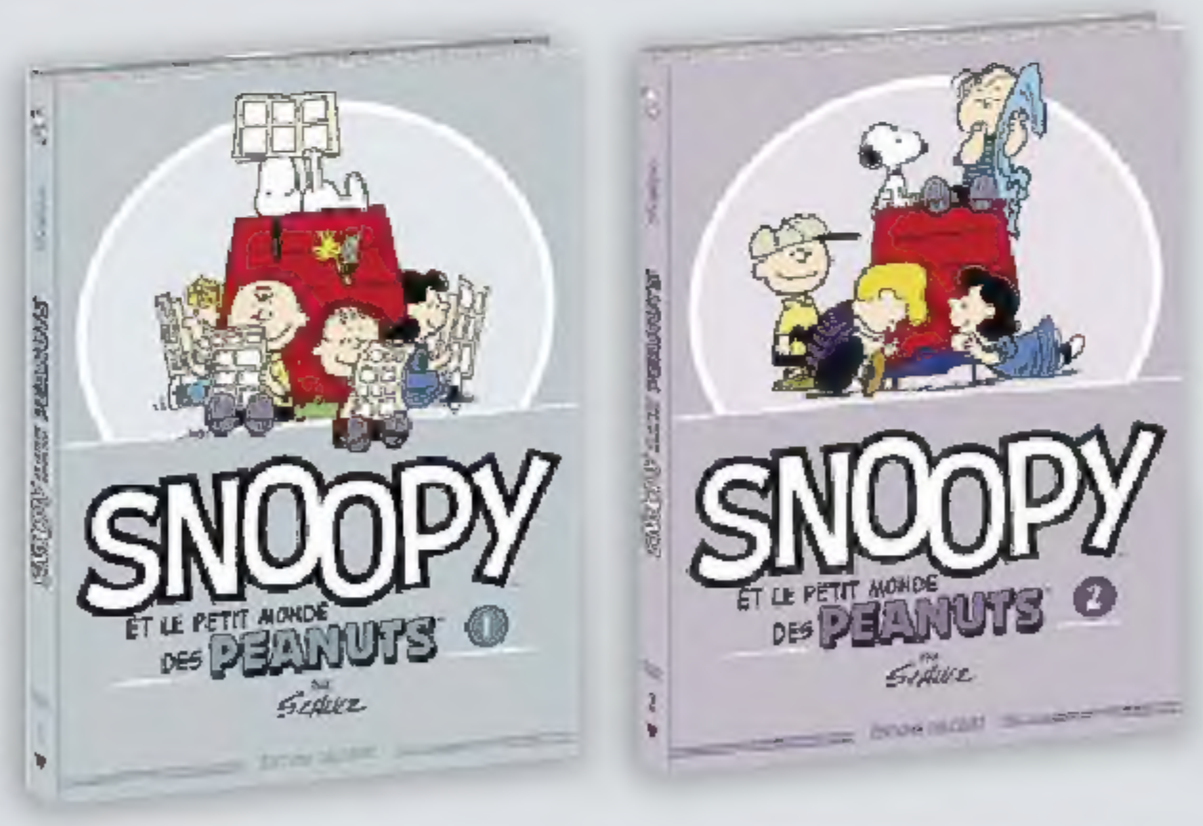
Japon : Exposition Tetsuya Chiba, Nerima Art Museum, à partir du 20 juillet.

Avant de découvrir que les Français organisaient de temps en temps de belles expositions autour de la bande dessinée, les Japonais n'avaient jamais eu l'idée de créer d'immenses rétrospectives autour du manga. Désormais, les plus magnifiques événements ont lieu là-bas. Après les expositions somptueuses autour de Katsuhiro Ôtomo (voir *Kaboom* n° 1), Osamu Tezuka, Hayao Miyazaki et nombre d'autres, on pourra voir cet été une rétrospective Takehiko Inoue, l'auteur de *Vagabond* (Tonkam), *Slam Dunk* et *Real* (Kana) au Mori Art Museum de Tokyo, l'un des plus prestigieux musées d'art contemporain japonais. Il s'agit d'une création originale qui continue le dialogue avec Gaudi entamé par Inoue dans *Pepita*, son carnet de voyage à Barcelone (Kazé). Quelques jours plus tard, une immense exposition autour de l'œuvre de Tetsuya Chiba, le co-auteur de *Ashita no Joe* (éditions Glénat), ouvrira ses portes. L'occasion de revenir sur les traces de l'un des plus importants mangas des années 1970, tant sur le plan artistique que politique et social.

REDÉCOUVREZ LE CHIEN
LE PLUS CÉLÈBRE AU MONDE !



SNOOPY™
ET LE PETIT MONDE DES PEANUTS™
PAR
CHARLES M. SCHULZ



TOME 1
DÉJÀ DISPONIBLE

TOME 2
17 SEPTEMBRE

DELCOURT

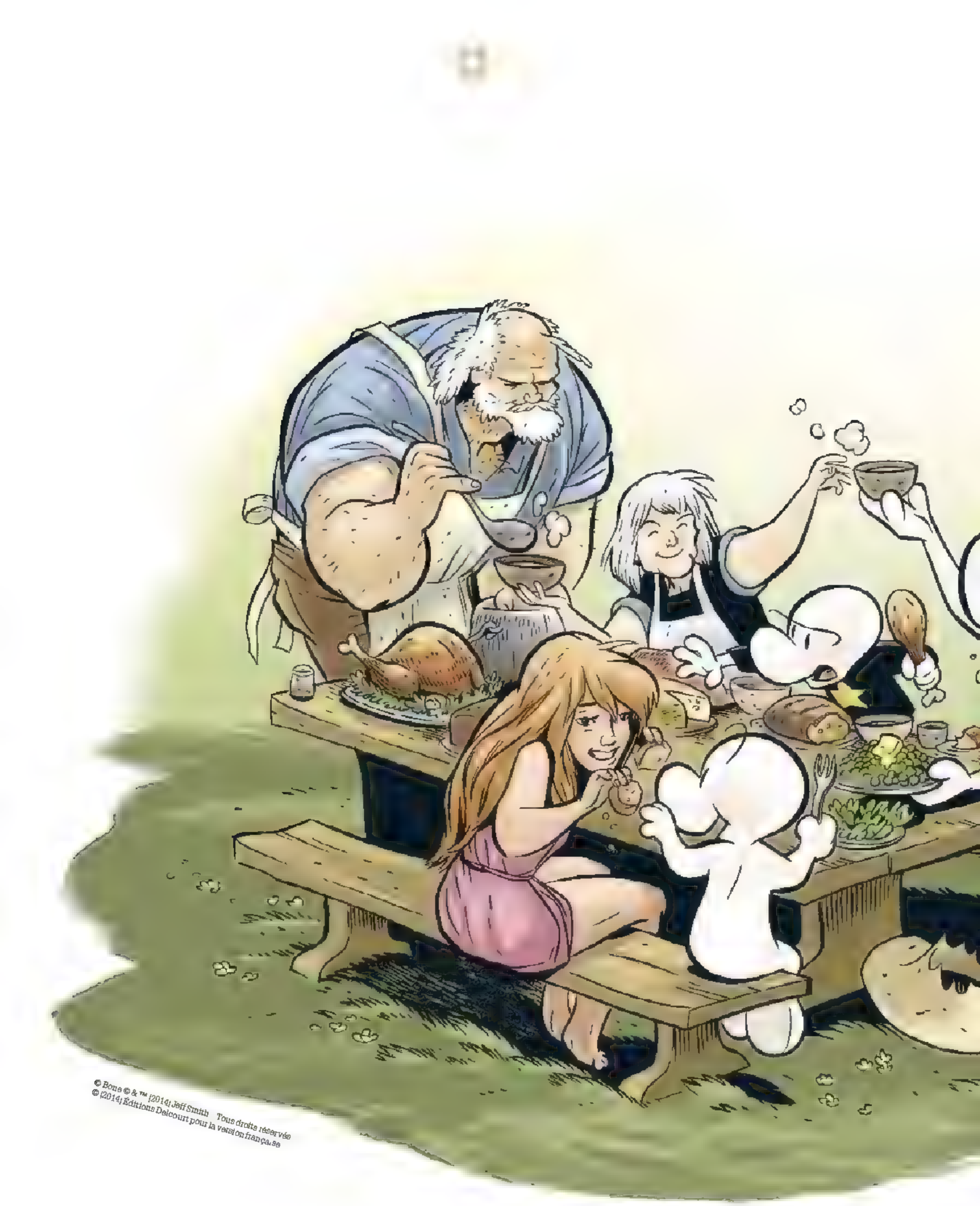
FIONA STAPLES
ISSUE 1: A DARKNESS SURROUNDS HIM
BY KIRKMAN & AZACETA
OUTCAST
$2.99
REMENDER · CRAIG

& COMME CREATOR OWNED

États-Unis : Image Comics, le vent de la liberté.

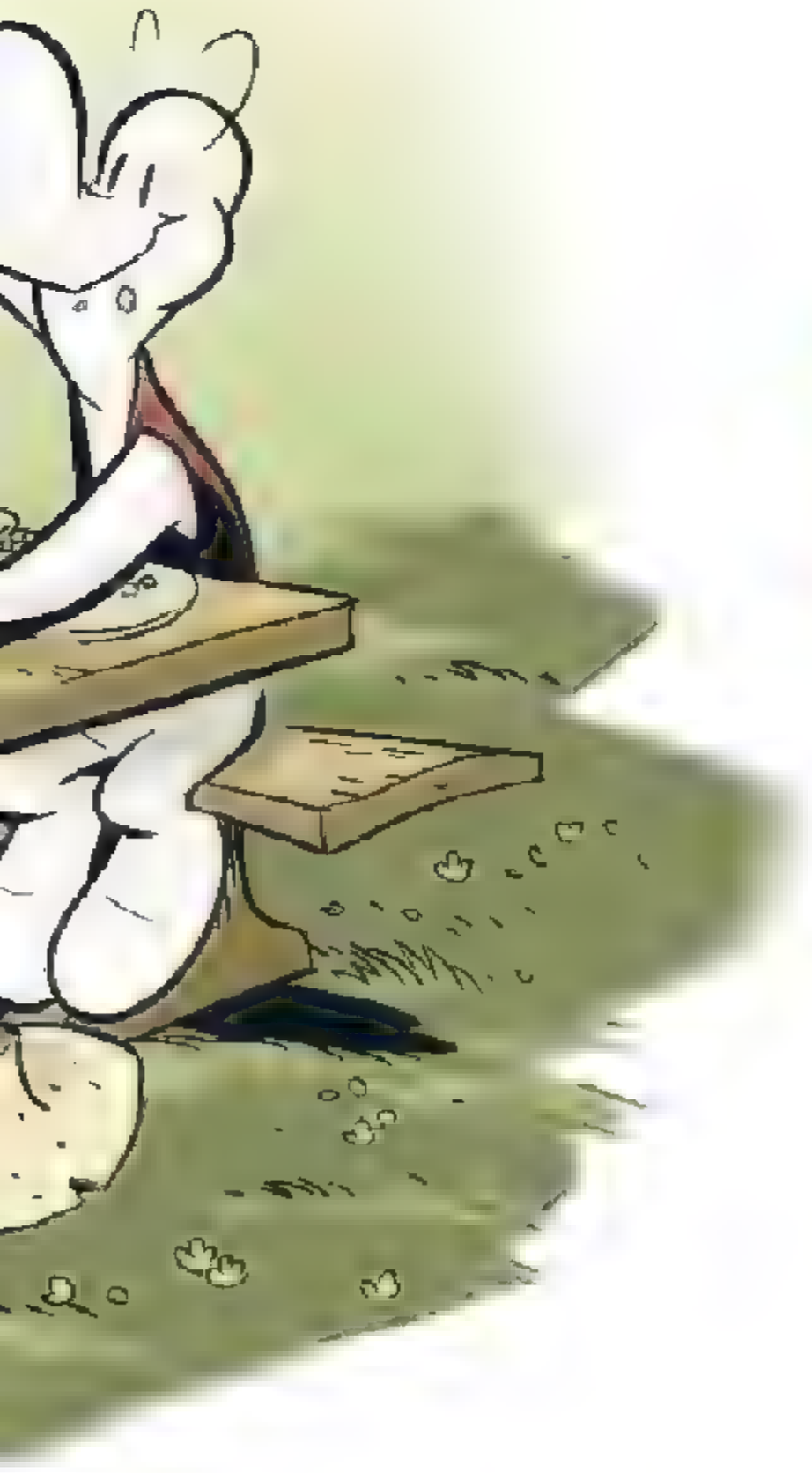
Will Eisner fut le premier auteur américain à refuser de céder les droits de ses créations à son éditeur. Il resta toute sa vie propriétaire du héros Le Spirit, libre de le faire évoluer comme il l'entendait et de jouir pleinement des profits générés par les ventes. Une situation longtemps inhabituelle aux États-Unis, où la majorité des artistes travaillent sur des licences sévèrement contrôlées, chez des éditeurs qui restent propriétaires de leurs créatures. Sauf chez Image Comics. Cette maison incarne aujourd'hui la création dégagée de toute emprise éditoriale, un refuge où les auteurs peuvent laisser libre cours à leur inventivité tout en restant propriétaires de leurs droits. Une politique payante, puisque les meilleures séries y fleurissent en quantité ces temps-ci, et dans tous les registres – de la science-fiction au polar, en passant par la fantasy. Et la tendance s'accélère. *Saga* (voir *Kaboom* n° 2, disponible en français chez Urban Comics), *Velvet* (à paraître prochainement aux Éditions Delcourt), le génial *Black Science*... Au moins 10 séries de cette maison sont à surveiller de près en ce moment. Image Comics, c'est le HBO du comic book, qu'on se le dise !

METROPOLIS
« Une des meilleures séries de SF de ces dernières années. »
BoDoï
METROPOLIS
Metropolis - Tome 2
par Serge Lehman et Stéphane de Caneva
En librairie le 17 septembre
DELCOURT
©ÉDITIONS DELCOURT, 2014 - LEHMAN & DE CANEVA



© Bone ® & ™ [2014] Jeff Smith Tous droits réservés
© [2014] Éditions Delcourt pour la version française

Jeff Smith
MÉLANGE DES GENRES



Jeff Smith n'avait plus d'actualité en France depuis *Bone*. Il revient aujourd'hui avec *RASL*, une œuvre étrange, entre polar et science-fiction, qui narre l'errance d'un voleur de tableaux solitaire. Rencontre avec un auteur au style évolutif.

Il y a quinze ans, la série *Bone* contribuait à changer le paysage de la bande dessinée de divertissement américaine Jeff Smith s'engouffrait dans une voie de plus en plus usitée, où les artistes sont libres, tout à la fois créateurs de leur série et détenteurs de leurs droits – ce qui reste assez rare aux États-Unis Le succès sans commune mesure de *Bone* et l'originalité de cet univers ont incité de nombreux aspirants auteurs à emprunter la même voie que Smith *Bone* racontait l'odyssée épique, sur 1300 pages, d'une petite créature égarée loin de chez elle dans un univers qui imbriquait les mondes de *Donald* et du *Seigneur des anneaux*. Avec *RASL*, Jeff Smith propose de nouveau un récit baroque, où s'entrechoquent la science-fiction et les polars de Dashiell Hammett L'auteur dévoile ici comment naissent ses idées folles, et comment il parvient à les cultiver sur tant de pages

Avez-vous conscience que vos héros, quoique visuellement différents, sont tous bâtis sur le même modèle ?

Effectivement. Je réalise, histoire après histoire, que je me projette dans les figures de héros en errance, des êtres perdus dans un environnement qu'ils ne comprennent pas et qui les oblige à se réinventer Pour tout dire, c'est une prise de conscience assez récente. Et si je fais l'inventaire, je peux mesurer à quel point chacune de mes séries reflète une étape de ma vie, et en témoigne en creux. J'avais 30 ans quand j'ai commencé *Bone*, la quarantaine vieillissante quand j'ai commencé *RASL*, et la cinquantaine naissante alors que je commence *Tüki* Le personnage de Bone, quand bien même son âge n'est jamais donné, et même si son physique ne permet pas de le deviner, sublimait la difficulté que j'ai eue à un moment à m'arracher de mon enfance pour entrer dans l'âge adulte, prendre mes responsabilités, me défaire de mes premiers émois amoureux, faire le deuil de mon idéalisme et me confronter avec la réalité Le personnage de RASL, au contraire, fuit les responsabilités et la société Son projet est de s'isoler, de vivre en ermite Il ne veut plus répondre aux attentes que les autres placent en lui. Je puise beaucoup dans mon expérience personnelle, mes

©RASL © &™ 2008-2013 Jeff Smith Tous droits réservés © 2014 Éditions Delcourt pour la version française

JE TE JURE, RASL. PARFOIS TU M'EMMERDES BIEN AU-DELÀ DE CE QUE TU VAUX.
JE CROIS QUE JE VAIS FAIRE UN TOUR.
TU VAS REVENIR ?
TU EN AS ENVIE ?
NE ME RÉVEILLE PAS QUAND TU RENTRERAS.

***RASL* reflète l'âge adulte et le temps des relations sentimentales ambiguës.**

souvenirs, mon intimité, pour créer ces personnages et ces situations. La relation entre Bone et Barn se nourrit d'une forme d'amour platonique que j'ai moi-même entretenue durant des années. Celle de RASL me vient d'une relation passionnelle que je qualifierais de « floue ». Je ne pense pas que les mauvaises décisions que j'ai prises ont eu des conséquences aussi graves que celles de mon héros, mais mon expérience de vie a vraiment nourri son histoire. De même que les solutions qu'il met en place pour résoudre ses problèmes sont, en grande partie, inspirées des solutions que j'ai moi-même adoptées face aux mêmes situations. La plupart de mes hontes, de mes gênes, nourrissent la psychologie de mes personnages et les péripéties de mes aventures. Je ne connais pas d'autres moyens de rendre mes personnages sincères, de leur donner du sens et de les connecter avec les lecteurs. D'ailleurs, je ne suis pas le genre d'écrivain à produire une intrigue solide. Je bâtis plutôt des personnages aux psychologies pensées, que je précipite ensuite dans des environnements relativement élaborés, et partant de là je les regarde interagir. Mon écriture avance ainsi.

Improvisez-vous jusqu'à la conclusion ?
Jusqu'à présent, je n'ai jamais commencé de série dont je ne connaissais pas l'issue. Pour *Bone*, je peux même dire que je n'avais que la conclusion avant de me lancer dans l'écriture, trois pages découpées dans un petit carnet de notes qui me sont venues comme une illumination. Je n'ai fait qu'improviser le reste de l'intrigue pour arriver à ces trois pages, qui n'ont presque pas évolué entre le moment où je les ai imaginées et lorsque est arrivée, quinze ans plus tard, l'heure de la conclusion. Comme souvent, les accidents m'obligent à sortir des rails, l'improvisation est cruciale dans ma création, autant dans l'écriture que dans le dessin. Voilà pourquoi je cultive les situations qui permettent à ces accidents d'arriver. Lorsque je sens qu'il y a une piste à explorer, je fonce, quand bien même je sais que je m'écarte de l'intrigue le temps d'un détour et que je vais devoir me battre pour remettre l'histoire sur les rails. Ces moments sont ceux que je préfère, car ils ouvrent à la fois sur un défi créatif que je me lance et sur la perspective d'être totalement surpris. Et le pire, c'est que souvent, ce sont ces épisodes que le public préfère.

D'un livre à l'autre, l'esthétique varie considérablement. Elle paraît cependant toujours pensée, et dotée d'un sens ?
Dans *Bone*, le dessin était construit pour rendre compte d'un contraste entre l'intérieur et l'extérieur. Dans les premiers chapitres, la forêt de *Bone* véhiculait un sentiment de liberté, de fraîcheur, que j'éprouvais moi-même en tant qu'adolescent, mais également lorsque je me promène dans les forêts de l'Ohio, qui ont été un modèle très utile. Et puis la forêt se fait peu à peu assiéger, puis envahir, par un ennemi exogène. Plus la présence de cet ennemi se renforce, plus le décor bucolique dans lequel évolue le héros est contaminé. Dans *RASL*, l'environnement devait au contraire refléter, dès le début, une cage, celle dans laquelle est enfermé le héros et qu'il a d'ailleurs construite lui-même. C'est la matrice de ce personnage qui se retrouve aspiré dans une suite de problèmes qu'il a pour la plupart provoqués. Le décor,

fait d'ombres, de perspectives, de vues en plongée ou en contre-plongée qui cisaillent l'environnement, doit rendre claustrophobe. J'ai dévoré un nombre important de classiques hollywoodiens, expressionnistes ou noirs, et recréé ce genre d'esthétique, avec des cadres étriqués
Pour *Tüka*, comme je suis en pleine écriture, je vais avoir plus du mal à être explicite, vu que ce genre de prise de conscience de mes intentions se fait au fur et à mesure de la création Mais à l'origine de mes choix formels se trouve l'ambition de reproduire le sentiment de démesure que devaient éprouver les enfants devant les grandes pages de bande dessinée du dimanche, dans les quotidiens, au début du xx[e] siècle, alors que les médias de l'image n'existaient pas vraiment Tout est parti d'une visite dans les archives du Billy Ireland Cartoon Library and Museum, où je suis tombé nez à nez avec un strip original de *Prince Vaillant* de Harold Foster Cette page était composée de quelques cases de petit format, mais en son centre figurait une case immense, avec un dessin de bataille écrasant
Et je sais, parce que j'en parle souvent avec les conservateurs du musée, qu'il faut se replacer dans le contexte de création pour comprendre l'ambition de ce dessinateur, qui voulait sûrement en mettre plein la vue à des lecteurs qui n'avaient pas souvent des images démesurées et exotiques à contempler
C'est la sensation de lecture et la philosophie d'écriture que j'ai essayé de toucher du doigt avec les compositions de pages en grand format de *Tüka*. Je veux essayer d'hypnotiser le lecteur, de mobiliser son attention Je sais que je me confronte à cette démesure graphique que je ne maîtrise pas.
Je me place en toute conscience en dehors de ma zone de confort. Depuis *RASL*, j'avoue qu'il y a aussi un peu de défi dans mes approches esthétiques
Pour cette série je me suis forcé à faire des perspectives, des intérieurs, des véhicules, une accumulation d'exercices de dessin avec lesquels j'étais particulièrement mal à l'aise.

Votre dessin a une forte portée symbolique ?
Pas au début de *Bone* Dans les premiers chapitres, si j'employais un angle de vue sophistiqué, comme une plongée ou une contre-plongée, mon but était de focaliser le regard du lecteur sur les

LA FIN D'UNE SAGA CULTE
GUNNM Last Order
YUKITO KISHIRO
GUNNM LAST ORDER © Yukito Kishiro Kodansha Ltd
« Des dessins à couper le souffle et un scénario bien construit »
ACTUSF.COM
« Percutant et déjanté »
CULTUREBD.FR
DERNIER TOME !
Glénat
EN PARTENARIAT AVEC GAME ONE
www.glenatmanga.com
TOME 19 DISPONIBLE AU RAYON MANGA

© Bone © & ™ [2014] Jeff Smith Tous droits réservés © [2014] Éditions Delcourt pour la version française

L'un des premiers dessins purement symboliques de Jeff Smith : la fin de l'innocence.

JEFF SMITH

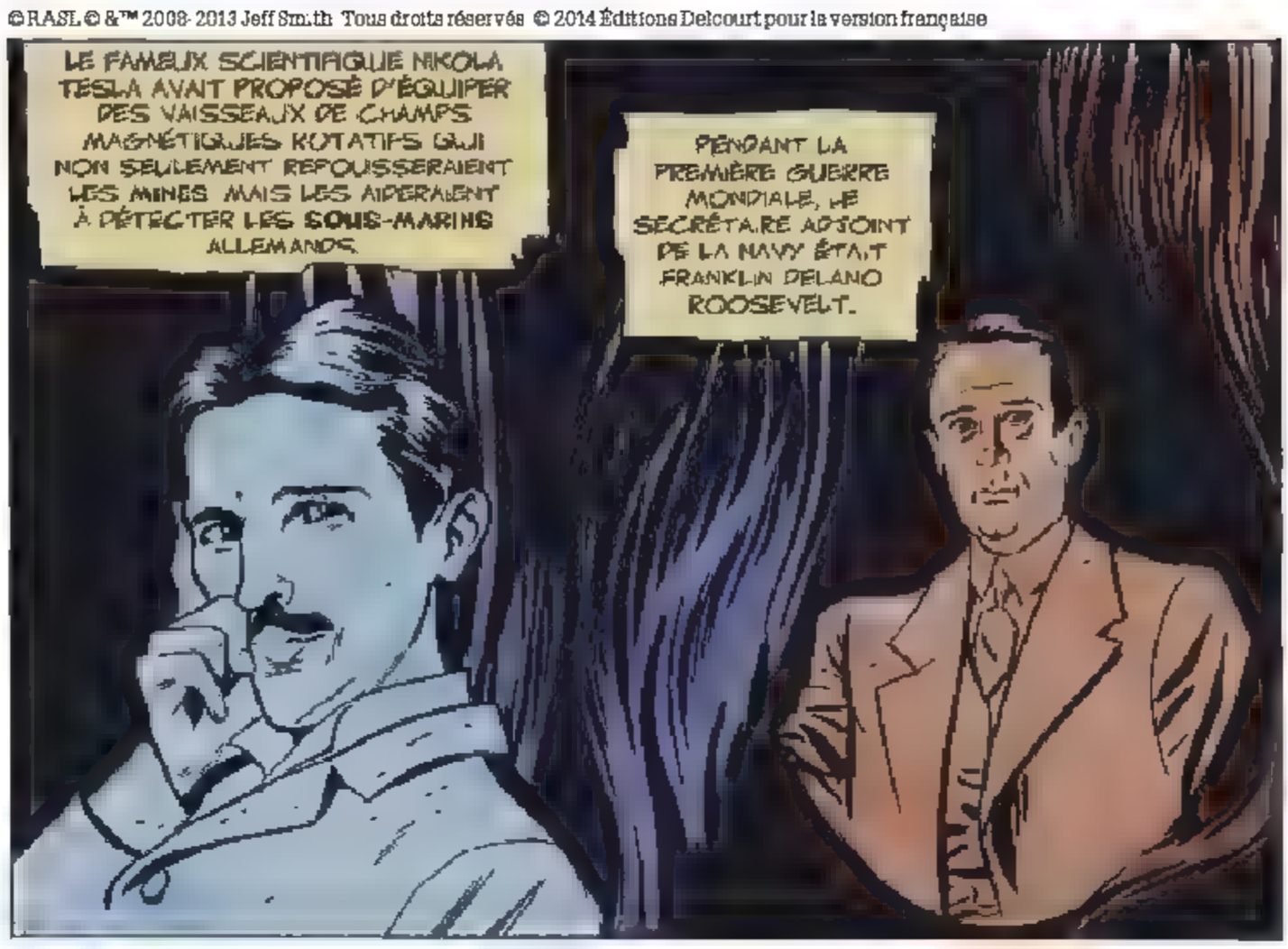
éléments dramatiques importants. Il fallait que l'histoire soit le plus limpide possible. Et puis un jour, j'ai commencé à échanger avec Bryan Talbot (un auteur anglo-saxon, ndlr) sur l'utilisation du dessin comme moyen d'expression symboliste. Ou comment travailler ses compositions pour qu'elles expriment une idée ou un sentiment, plus que pour des raisons exclusivement narratives. Et passé le premier tiers, j'ai commencé à mettre en place ce langage. L'exemple le plus marquant de ces premières utilisations, c'est ce que j'appelle la fin de l'âge de l'innocence. Notamment cette scène inaugurale, emblématique de cette rupture, à la fin du volume 3, où Bone et ses compagnons sont sur le point de quitter pour toujours la ferme dans laquelle ils ont coulé des jours heureux, conscients de partir en guerre. Il fallait que le dessin exprime, par l'image, la brutalité du changement auquel ce futur condamne, l'idée qu'il n'y aurait jamais de retour en arrière et que ces jours heureux étaient évanouis à jamais. Je voulais marquer le passage, une frontière symbolique, et j'ai utilisé une combinaison de la porte de la ferme et de son ombre projetée vers le sol. Alors qu'ils franchissent, en file indienne, le seuil de ce portail, j'ai fait en sorte de choisir un angle de vue qui permet à l'ombre de graduer le passage sur leur corps. Le premier personnage est en pleine lumière, le second voit son corps tranché en deux par la lumière, et Bone, en queue de file, est encore plongé dans l'ombre. À partir de cette scène-là, j'ai vraiment commencé à avoir des idées plus claires sur les possibilités de la composition comme vecteur de symbolique. Dans *RASL*, j'ai vraiment poussé cette réflexion beaucoup plus loin. J'utilise les variations de points de vue exclusivement pour des raisons esthétiques, afin de créer des compositions abstraites à partir de grandes perspectives, d'alignement de formes et d'ombres, qui conjuguées construisent un environnement étouffant. Et pour ce faire j'utilise toutes les formes à ma disposition, la plupart du temps artificielles, des environnements clos, comme des chambranles de porte, des meubles

Vos univers naissent souvent de la collision entre deux influences diamétralement opposées. Pour *Bone*, par exemple, l'idée était de marier le monde médiéval fantastique du *Seigneur des anneaux* avec celui plus disneyen de Donaldville, comme vous le faisiez déjà enfant dans vos jeux de rôle. Quel mariage des contraires avez-vous instauré dans *RASL* ?

RASL est né à la croisée d'une envie et d'une expérience. Tout d'abord, je voulais écrire une nouvelle à la Dashiell Hammett. J'aime son écriture chargée en émotions, en atmosphères et en conversations quasi évanescentes qui ne révèlent presque rien de leur mystère. Ces enquêtes indémêlables dont la solution tombe subitement, tel un couperet, en une ou deux pages finales. Ces conclusions abruptes me procuraient une grande satisfaction en tant que lecteur, et j'ai retrouvé ce plaisir en tant qu'écrivain. L'événement fondateur qui m'a permis de concrétiser ce désir, c'est un

©RASL © &™ 2008 2013 Jeff Smith Tous droits réservés ©2014 Editions Delcourt pour la version française

© RASL © &™ 2008- 2013 Jeff Smith Tous droits réservés © 2014 Éditions Delcourt pour la version française


LE FAMEUX SCIENTIFIQUE NIKOLA TESLA AVAIT PROPOSÉ D'ÉQUIPER DES VAISSEAUX DE CHAMPS MAGNÉTIQUES ROTATIFS QUI NON SEULEMENT REPOUSSERAIENT LES MINES MAIS LES AIDERAIENT À DÉTECTER LES SOUS-MARINS ALLEMANDS.
PENDANT LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE, LE SECRÉTAIRE ADJOINT DE LA NAVY ÉTAIT FRANKLIN DELANO ROOSEVELT.

voyage dans le Sud-Ouest américain, où habite mon beau-frère C'est un territoire que j'adore, aride, presque sans vie. J'ai passé quinze jours dans le désert, je dirais presque à errer, à méditer dans cet environnement primitif, assez intérieur. Et je ne saurais expliquer ce qui s'est passé, mais j'ai immédiatement compris que je devais conclure ce polar, auquel je réfléchissais alors, dans un endroit semblable à ce désert Les protagonistes se seraient extraits de leur environnement pour un ultime face-à-face brutal, un corps-à-corps animal Cette conclusion en tête, il me restait à écrire l'intrigue qui permettrait d'aboutir à cette situation. Et comme dans cette région j'ai également fait la découverte de la culture des Indiens Hopis, j'ai immédiatement intégré leur univers à mon intrigue. Le pendentif avec le motif labyrinthique que porte le héros est la reproduction à l'identique de celui que j'ai acheté là-bas Au bout d'un moment, j'ai commencé à créer un dialogue entre ce motif du labyrinthe et le genre du polar noir Et tout s'est élaboré d'un coup : la ville m'est apparue comme une métaphore de ces dédales où l'homme, incarné dans les polars en détective privé, erre à la recherche de la vérité

Dans *Bone*, vos personnages étaient soit traités sur le mode naturaliste, soit dans un style proche de l'animation. Or, dans *RASL*, les deux personnages principaux enchevêtrent les styles et oscillent perpétuellement entre réalisme et stylisation. Pourquoi ce revirement réaliste ?
Je n'appartiens pas à la famille des dessinateurs réalistes Et lorsque s'est posée la question de situer *RASL* et son monde réaliste, j'ai eu l'idée de passer par l'esthétique de Jack Kirby pour donner du corps à mon dessin Son expressionnisme écrase tout, et permet d'exacerber certains traits de caractère Par exemple, la nature animale du personnage de RASL est plus facile à souligner ainsi, sa silhouette devient primitive et ses poses sont plus naturellement simiesques Parfois, il évoque clairement un gorille, sans pour autant quitter le registre de l'esthétique réaliste C'est un héros de polar, donc un personnage solitaire mais que j'ai composé comme le cowboy sans nom incarné par Eastwood ou le samouraï Yojimbo. Il erre dans un monde où la loi n'a plus cours et où sa régression animale se fait en réaction à un environnement de plus en plus scientifique. Son ennemi, Sal, l'homme de main du gouvernement, incarne, lui, l'idée du fanatisme, de l'idéologie dans ce qu'elle produit de plus scolaire et abêtissant. C'est un thème majeur pour moi, qui remonte à la lutte de Galilée contre l'institution religieuse pour faire triompher la vérité scientifique C'est une goule, un méchant absolu, à la Chester Gould qui, dans *Dick Tracy*, composait une galerie de gangsters dont les difformités physiques reflétaient la perversion intérieure Les *Dick Tracy* ont eu un impact énorme sur mon enfance Chester Gould continuait de produire des aventures dans les années 1970, mais les côtés pop et gadget empruntés aux *James Bond* avaient remplacé la noirceur des intrigues d'avant-guerre Un recueil des meilleures histoires est paru quand j'avais 10 ans et ce fut un choc, tant pour la brutalité des personnages que je redécouvrais sous un autre jour que pour la barbarie des scènes de torture Certes, le mal était toujours puni, mais il avait eu le temps de faire un sacré bout de chemin avant de se faire arrêter Des bandes dessinées de cette violence ne sont plus si courantes La création qui s'en rapproche le plus aujourd'hui, selon moi, c'est la série télévisée *Breaking Bad*. Et c'est la direction vers laquelle j'ai essayé de tendre avec *RASL*. Une opposition entre nature et culture, vérité et fanatisme, incarnée par deux allégories écartelées entre l'homme et l'animal. Les variations esthétiques dans *RASL* créent un autre contraste, celui entre cette esthétique allégorique du récit fantastique et le réalisme photographique que j'utilise pour raconter les épisodes de la vie de Tesla. Je voulais vraiment démarquer les deux registres, ne pas montrer Tesla en action mais comme une figure du passé inscrite dans l'inconscient collectif Le jeu entre les variations de registre esthétique se passe donc en deux temps À l'intérieur de l'esthétique stylisée pour les personnages, et entre les registres de la stylisation et du réalisme photographique pour la narration.

Votre écriture est très construite, millimétrée. Pour ce qui est du découpage, vu vos références à Carl Barks ou à Walt Kelly, deux narrateurs architectes de la page, on se doute que la maîtrise du rythme de lecture et du regard du lecteur vous soucie également beaucoup ?
Effectivement, j'essaie de calculer relativement savamment le rythme de la lecture en distribuant le nombre de détails dans chacune des cases Plus je souhaite mobiliser l'attention du lecteur sur une case, plus son dessin est fourni. C'est assez simple Ce qui me prend généralement le plus de temps, c'est la réflexion autour de la mise en scène Pour faire en sorte que le lecteur ait perpétuellement une perception assez précise de

Tuki © 2013 Jeff Smith

WAIT!
HWAH--
AHWA-- THE SPIRITS!
THEY NEAR!
LISTEN!
SPEAK! SPEAK TO ME, GREAT SPIRITS OF THE FOREST!
I'VE SPENT ENOUGH TIME WITH YOU, OLD TREE-CLIMBER. I DON'T BELIEVE IN YOUR SPIRIT - -
- - WORLD!
WAIT. WHAT - -?
IT IS DONE. THE SPIRITS HAVE REVEALED TO ME YOUR TRUE NATURE!
HOW LONG HAVE WE BEEN STANDING HERE?
FOOLISH UNBELIEVER! YOU ABANDON THE OLD WAYS!
YOU MUST BE STOPPED!

Première planche de *Tūki*, une bande dessinée dont le format des planches est en soi un défi de composition.

l'interaction entre l'environnement et les protagonistes, qu'il n'ait pas à réfléchir pour comprendre à quelle distance les uns se tiennent des autres, dans quelle direction ils se meuvent, quelle interaction ils visent ou entretiennent avec l'environnement. Je pense que c'est la fluidité de la mise en scène qui facilite le plus l'immersion du lecteur dans l'action. Et ça me demande une réflexion en amont du découpage qui ne me vient pas naturellement.

Aujourd'hui, vous écrivez *Tūki*. Connaissez-vous la fin ? Savez-vous où vous voulez aller ?

Je connais la fin, mais je suis encore dans la gestation. Alors que je travaillais sur *RASL*, disons à la moitié de la série, j'ai commencé à réfléchir sur la dimension primitive de mon personnage. Que reste-t-il d'animal dans l'être humain ? Et alors que je réfléchissais à ce thème, je me suis souvenu d'un voyage en Tanzanie, que j'avais fait vingt ans auparavant, où j'avais découvert un nombre incroyable de fossiles d'espèces primitives, tous réunis dans un même endroit, près de la vallée du Grand Rift. Les questionnements sur une humanité primitive qui m'ont effleuré il y a vingt ans ont ressurgi à ce moment-là, pendant la gestation de la seconde partie de *RASL*. Peu de temps après, j'ai découvert que les premiers êtres humains avaient dû entreprendre une transhumance à la conquête du monde depuis le berceau de l'Afrique pour que l'espèce survive. J'ai alors commencé à faire des recherches pour construire un personnage, des petites esquisses très sommaires, et l'une d'entre elles a commencé à m'évoquer Toshirô Mifune, l'acteur de Kurosawa qui joue dans *Yojimbo* ou *Les Sept Samouraïs*. J'ignore pourquoi, mais cette synthèse d'un samouraï et d'un homme primitif a commencé à vivre dans ma tête. Mais je n'avais pas encore d'histoire, et j'ai toujours besoin de commencer par la destination avant d'entamer le voyage. Il m'a fallu du temps pour comprendre ce que je voulais raconter, mais aujourd'hui je connais avec certitude les 20 dernières pages. Je progresse lentement dans cette direction en me laissant une marge d'improvisation. Je connais mon personnage, je le laisse évoluer, libre, ignorant qu'il participe à un grand projet, animé uniquement par des besoins immédiats, dans la surprise de ses réactions, du moins jusqu'au prochain carrefour que j'ai placé sur sa route. ◆

Bibliographie

Bone, Éditions Delcourt

RASL, Éditions Delcourt

Tūki, à lire gratuitement en anglais sur le site www.boneville.com

Mille remerciements à toute l'équipe du TCAF de Toronto, ainsi qu'à Maud Beaumont et Thierry Mornet des Éditions Delcourt

© Portrait de Lynda Barry par Joff Winterhart (inédit, 2014)

Lynda Barry

CRÉATION SOUS ÉMOTION

La discussion entre Lynda Barry et Joff Winterhart est une ouverture sur l'acte de création. Entre expression brute et structuration, philosophie et besoins pratiques Une méthode à essayer, sans aucun doute.

INTERVIEW DE JOFF WINTERHART INTRODUCTION DE STÉPHANE BEAUJEAN

Joff Winterhart est l'auteur de *L'Été des Bagnold*, publié en 2013 et injustement passé sous le radar. Cette série d'histoirettes en une page raconte les relations conflictuelles d'un adolescent avec sa mère célibataire, à l'acmé de leur crispation, durant un été qu'ils sont condamnés à passer ensemble. Dans l'interview de Joff Winterhart réalisée par Nine Antico au début de l'année (voir *Kaboom* n° 4), le jeune auteur évoquait son attachement à l'œuvre de Lynda Barry Il semblait donc tout naturel d'organiser cet entretien à l'occasion de la première publication en français de *Mes cent démons !*, l'un des livres les plus reconnus de l'auteure américaine. Selon Lynda Barry, *Mes cent démons !* est une « autobiofictionellographie ». Soit un ouvrage difficile à définir, au langage composite, aussi original que maîtrisé C'est d'ailleurs un peu la marque de fabrique de cette artiste née en 1956, ex-camarade de classe de Charles Burns et Matt Groening, qui a passé une grande partie de sa vie à creuser un sillon créatif au plus près de l'écriture brute, s'appuyant sur des méthodes qui lui permettent de convoquer les émotions les plus sincères et les plus spontanées Que vous soyez à la recherche d'un sens philosophique à l'existence, ou simplement d'une lecture au plaisir simple, *Mes cent démons !* répondra à vos attentes La puissance du livre, au-delà de l'audace unique de sa forme, se vérifie dans sa capacité à traiter des problèmes de l'adolescence comme de la discrimination sociale sans jamais se départir d'une forme de bienveillance et de jubilation communicatives Que ce soit dans sa forme de *scrapbook* presque enfantin, l'intelligence du montage de ces doubles pages, ou simplement l'impertinence du ton pour évoquer des sujets graves, *Mes cent démons !* se réclame du paradoxe assumé : soit une description sans fard des épreuves de la vie conjuguée à une formidable source d'allégresse.

Joff Winterhart : Une grande partie de votre œuvre traite de l'enfance et de l'adolescence. Je me demande souvent dans quelle mesure vos livres sont autobiographiques, et dans lequel de ces enfants vous vous retrouvez le plus ? Peut-être tous ?
Lynda Barry : L'environnement de mon enfance diffère en grande partie de celui de mes personnages. Je n'ai par exemple pas de sœur, et j'ai grandi dans un foyer dominé par la famille de ma mère, des immigrants venus des Philippines. Sur le plan de la personnalité, en revanche, je me sens proche de mes personnages. Ceux qui me connaissent en société me reconnaissent dans le personnage de Marlys Et ceux qui me côtoient dans l'intimité mesurent à quel point je peux être proche d'Arna, voire de Freddie, de leur côté curieux et introverti.

***Mes cent démons !* fait clairement référence à votre enfance. Était-ce une décision ou un revirement conscient de mettre ouvertement en scène un double de vous enfant ?**

> LYNDA BARRY
> ***"Sur le plan de la personnalité, je me sens proche de mes personnages."***

© 2014 Éditions Çà et là

CI-DESSUS
La couverture de *Mes cent démons !*, façon *scrapbook*.

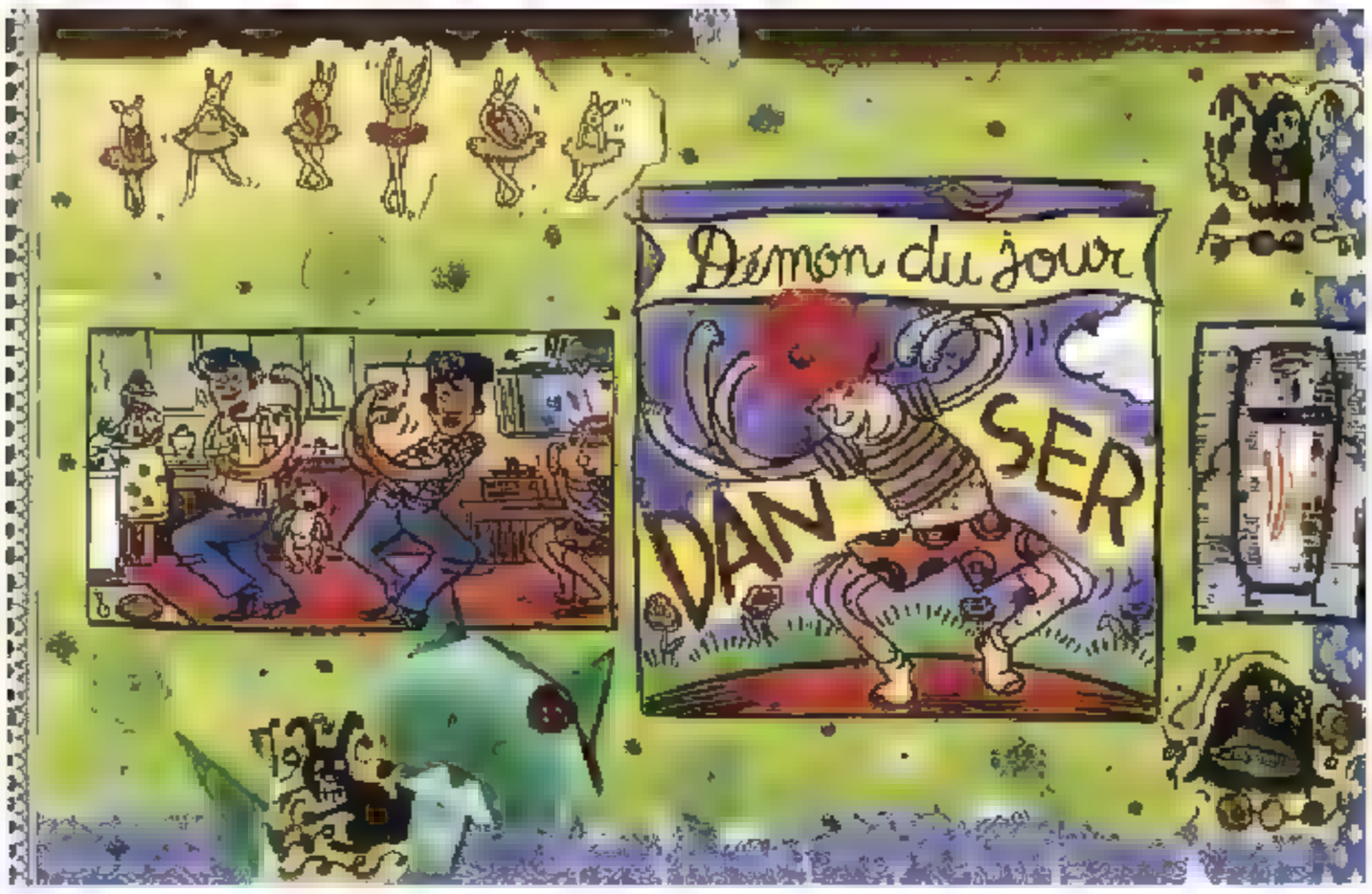
Mes cent démons ! est mon seul et unique ouvrage autobiographique Lorsque j'apparais comme personnage dans les livres suivants, c'est uniquement de manière neutre, pour expliquer ma méthodologie d'écriture

Justement, votre processus de création est très détaillé dans vos livres *What It Is* et *Picture This*. Mais pour des lecteurs français qui n'auront pas l'occasion de les lire – et je pense qu'ils seraient assez difficiles à traduire – comment décririez-vous le processus créatif de *Mes cent démons !*? Avez-vous commencé par créer chaque « démon » avant de l'exorciser par l'écriture, ou avez-vous compris a posteriori quelle était la nature de ces démons une fois l'exorcisme du *strip* réalisé ? Et comment le concept évoluait-il au fil de l'écriture ?
La méthode employée pour l'écriture de *Mes cent démons !* est la suivante . noter le plus rapidement possible dix souvenirs associés à un mot, par exemple le mot « voiture ». Une fois le mot choisi, prendre dix minutes pour consigner les souvenirs sans s'arrêter. Le procédé s'applique à tous les mots possibles . « danser », « poux », « magie »... Chaque mot contient son lot de souvenirs *Mes cent démons !* rassemble ainsi les premiers souvenirs qui me sont venus à l'esprit après avoir tiré au sort et mélangé dans un sac des mots inscrits sur des bouts de papier. La manière dont j'ai voulu réveiller mes souvenirs relève presque de la madeleine de Proust, ce sont des images associées à une certaine odeur, quelques notes d'une chanson qui était à la mode dans mon enfance Ce sont des souvenirs qui vous submergent, qui échappent à votre contrôle tout en étant très définis Pendant l'écriture, le challenge était de prendre le contrôle sur ces images mentales, et le fonctionnement par association avec des mots me le permettait.

L'un des procédés récurrents que vous utilisez et que je préfère, ce sont ces petits inventaires ou séries de cases rapportés à des sujets très spécifiques. Par exemple, des listes des différentes odeurs, des noms de bébé ou des styles de cheveux dans *Marlys*. J'aime l'idée que vous ayez inscrit vos listes personnelles dans les notes finales de *What It Is*. Comme je garde moi-même toutes les listes que j'ai faites depuis 1998, je vous comprends ! Quel sentiment éprouvez-vous en faisant ces listes ? Font-elles partie intégrante de votre processus d'écriture ?
Avant votre question, je ne m'étais jamais rendu compte du rôle des listes dans mon travail Et pourtant c'est évident que les listes sont primordiales chez moi, non seulement celles consignées dans la bande dessinée, comme vous le remarquez, mais plus encore dans le procédé que j'ai mis en place pour l'écriture de *Mes cent démons !*, puisque j'essaie d'associer systématiquement des listes de dix souvenirs par mot que je tire au sort. Même la manière dont j'essaie de recomposer ces souvenirs repose sur une liste précise de questions . où es-tu ? Quelle heure du jour ou de la nuit est-il ? En quelle saison sommes-nous ? Pourquoi te trouves-tu dans cet endroit ? Seules les réponses ne sont

> ***"Mes cent démons ! est mon seul ouvrage autobiographique."***

© 2014 Éditions Ça et là



À LA FIN, ON AVAIT TOUJOURS DROIT À UNE LEÇON DE MORALE CONTRE LA HAINE.
LE VERBE "HAÏR" NE SERA PAS TOLÉRÉ DANS CETTE MAISON.
C'EST UN MOT AFFREUX, UN MOT MÉCHANT. LE PIRE QU'ON PUISSE PRONONCER.
JAMAIS
DIRE QUE "#@★@"?
C'EST CLAIR?
JE CROIS QU'IL EST TEMPS DE RENTRER CHEZ TOI, LYNDA.

> ***"Je crois que mon langage hérite plutôt d'une enfance passée dans une famille bilingue."***

pas organisées sous forme de liste. Pour les réponses, je trace un immense « X » au milieu de la page, qui la découpe en quatre quarts à l'intérieur desquels je note mes réponses. Ces lignes en diagonale sont très pratiques pour conjurer l'urgence de juxtaposer trop rapidement les images les unes à la suite des autres, en une suite narrative. J'essaie de cultiver le plus longtemps possible cet intervalle durant lequel l'histoire derrière le souvenir reste incertaine et inconnue, même si c'est un moment inconfortable. Une ligne directrice ou une liste hiérarchisée pourrait abîmer ces souvenirs en fixant trop rapidement des images, en leur donnant immédiatement une forme. C'est un équilibre à trouver pour convoquer également au cœur de l'écriture des souvenirs enfouis plus profondément dans ma mémoire.

Votre voix est très forte et identifiable, quoique naturelle. Si je lui cherche des influences, je pense à ces écrivains du sud de l'Amérique, comme Eudora Welty, William Faulkner ou plus particulièrement Carson McCullers, qui écrit souvent à hauteur d'enfant. Certains de ces auteurs vous ont-ils influencée ?
Ce sont des auteurs que j'adore, mais je crois que mon langage hérite plutôt d'une enfance passée dans une famille bilingue. Comme dans tous les foyers d'immigrés, la langue native et la langue du pays étaient utilisées indistinctement par les parents. Les enfants, eux, comprenaient la langue native plus qu'ils ne pouvaient la parler. Et je passais beaucoup de temps dans la rue, au milieu des enfants afro-américains, chinois, japonais et issus de familles caucasiennes malchanceuses qui s'installaient là le temps de rebondir. J'aimais beaucoup imiter les autres, leurs accents, leur manière d'employer les mots. Au collège, j'ai même commencé à consigner par écrit des anecdotes que j'entendais. À 18 ans, je retranscrivais les conversations entendues dans le bus qui m'emmenait au travail ou à l'école. Si l'on m'avait demandé les raisons de ce comportement, je n'aurais pas su quoi répondre. J'aimais seulement m'attarder sur ces phrases, sur la manière dont les gens s'exprimaient et leur choix de vocabulaire. Mes personnages naissent immédiatement avec une manière singulière de s'exprimer. Je peux entendre Marlys infléchir son discours dans une direction ou une autre en fonction du sujet qu'elle explique et du sentiment qu'elle éprouve. C'est marrant, car j'utilise le mot « entendre », et non « imaginer ». Car même s'il n'y a pas de dimension orale dans ma manière d'entendre Marlys s'exprimer, il s'agit bien pour moi de l'écouter.

Comment en êtes-vous venue à écrire *What It Is* et *Picture This*, deux ouvrages très inspirants qui invitent tout un chacun à s'engager toutes affaires cessantes sur la voie de la création personnelle ?
J'adore enseigner. Et j'ai l'intuition que la plupart des gens ont des ambitions créatives mais ne se lancent jamais car ils ne savent pas par où commencer.

QUAND SUIS-JE DEVENUE ADO ? ÇA N'ARRIVE PAS DU JOUR AU LENDEMAIN. CE N'ÉTAIT PAS POUR MES TREIZE ANS, QUAND JE ME SUIS MISE À REGARDER TOMBER LA PLUIE PAR LA FENÊTRE DANS L'ATTENTE D'UNE ÉMOTION
CE N'ÉTAIT PAS NON PLUS LE JOUR DE MON PREMIER BAISER. C'EST-À-DIRE DEUX MOIS PLUS TÔT, DANS UN FOSSÉ, AVEC UN LIVREUR DE JOURNAUX EN RETARD DANS SON CIRCUIT.
ALLEZ
À PLUS
OUAIS, À PLUS

À DROITE
Portrait d'une adolescence difficile.

© 2014 Éditions Çà et là

J'AI GRANDI AU MILIEU DE gens QUI dansaient. QUELQUE PART, MA GRAND-MÈRE était DERRIÈRE TOUT ÇA, elle NE dansait PAS MAIS ELLE AIMAIT QU'IL Y AIT DE l'animation, MÊME DÈS LE matin.
SEGIE-SEGIE-NA BABY!
SHAKE IT SHAKE IT NOW BABY!
SEGIE NA BABY!
RADIO À FOND
Le TOURNE-disque TRÔNAIT DANS la CUISINE ET mon ONCLE ET SON AMI swingueur À LA coupe DE Cheveux INCROYABLE VENAIENT manger À LA MAISON ET NOUS FAISAIENT UNE DÉMONSTRATION de TWIST.
Puis il y avait MES COUSINES aussi QUI AMENAIENT LEURS 45 TOURS AD HOC POUR NOUS PRÉSENTER DES CHORÉGRAPHIES entières. J'ÉTAIS complètement fascinée ELLES PRENAIENT DES COURS DANS une ÉCOLE du QUARTIER
Je M'ÉTAIS INSCRITE À UN cours D'INITIATION AU HULA. MA PROF était UNE blanche D'UNE PETITE QUARANTAINE, obsédée PAR HAWAÏ. ELLE avait TOUJOURS UNE orchidée EN PLASTIQUE DANS LES CHEVEUX ET elle ÉTAIT TRÈS sévère SUR LA TECHNIQUE.
JE VOIS ENCORE DES DOIGTS DANS TOUS LES SENS LES FILLES!
C'EST TOUTE LA MAIN QUI DOIT BOUGER! C'EST UNE ONDULATION! ONDULEZ, LES FILLES!

> ***"Travailler à la main permet à la création de se révéler avec le naturel d'une bonne conversation."***

What It Is, *Picture This* et *Syllabus*, le livre que je viens d'achever la semaine dernière, sont tous destinés à inspirer la créativité d'une manière qui prend souvent les gens au dépourvu. Et les personnes auxquelles j'enseigne finissent d'ailleurs souvent par produire le genre d'images et d'histoires que j'aime le plus. J'adore cette manière dont la création surgit sans crier gare, inopinément, ça m'inspire un sentiment de vivacité tel que je suis quasiment certaine d'enseigner presque par égoïsme, animée par ce besoin qu'éprouve le petit poisson qui prend du plaisir à nettoyer les tortues de mer

Dans *What It Is*, vous évoquez les différences qu'il y a à écrire à la main et avec un ordinateur. Quel est votre rapport à la technologie ?
Je m'intéresse beaucoup à la manière dont la technologie réduit l'utilisation des mains. Et à la manière dont l'usage des mains et l'intelligence sont connectés. Aux États-Unis, l'enseignement de l'écriture cursive disparaît. Les procédés d'impression sont enseignés, mais plus la manière de tenir un stylo, ou la manière dont la gestuelle influence l'écriture. La qualité d'une calligraphie manuscrite n'est plus valorisée. Le sentiment général, c'est que le clavier dispense désormais de tels savoirs. Or je ne pense pas que l'invention de la voiture dispense l'homme d'apprendre à utiliser ses jambes. En fait, écrire sur un clavier ou à la main mène à deux directions créatives complètement différentes. L'expérience choque souvent mes étudiants, surtout ceux qui n'ont jamais connu autre chose que le clavier. Ils ne soupçonnent pas à quel point écrire à la main inspire de nouvelles histoires, à quel point la pensée change lorsqu'elle s'articule à ce genre de gestuelle. Dès qu'il devient impossible de « couper/coller », d'effacer, dès qu'« avancer » perpétuellement dans l'écriture devient la seule possibilité, j'ai l'impression qu'il se crée une conversation entre le cerveau et la main, un échange ou une réciprocité. Et l'écriture devient plus prompte à convoquer les pensées profondément enfouies au fond de notre esprit.
Ce qui surprend également mes étudiants, c'est la rapidité avec laquelle ils parviennent à conclure une première ébauche de scénario en passant par l'écriture manuscrite. Non seulement il peuvent la terminer en dix minutes là où il faudrait une heure en passant par l'ordinateur, mais surtout cette première ébauche à la main est souvent meilleure. Je pense qu'écrire à la main doit déclencher un mécanisme cérébral proche de celui qui est en marche lorsque l'on raconte une histoire. L'écriture manuscrite et informatique vont à deux vitesses différentes, et induisent de facto deux états d'esprit différents. Sans compter que la soustraction d'informations et de mots répétée qu'autorisent les traitements de texte empêche de saisir l'histoire telle qu'est s'est présentée à vous dans son entièreté. Il est contre-productif de peaufiner une histoire avant même qu'elle soit écrite.
L'artiste Saul Steinberg disait qu'il commençait souvent ses dessins en représentant une main en train de tenir un crayon. Et là, il voyait cette main dessiner quelque chose. Voir cette main le décomplexait, à la fois sur ses inquiétudes de trouver un sujet à représenter et sur la qualité de son dessin. Cette main serait responsable des éventuels problèmes ou échecs. Steinberg, je crois, convoquait à sa manière cette réciprocité. Travailler à la main permet à la création de se révéler avec le naturel d'une bonne conversation. C'est dans la nature de la technologie d'inviter à rompre le flot de la mécanique du cerveau. D'ailleurs, les conversations entre personnes physiques n'y échappent pas non plus, perpétuellement interrompues par les vibrations et sonneries diverses, qui empêchent un échange profond de se développer naturellement. C'est tout de même un drôle de marché que d'échanger l'ennui, l'écriture manuscrite, l'errance ou la solitude contre un smartphone, un clavier ou une connexion Internet. Beaucoup de contes de fées nous ont pourtant avertis combien de sorcières ont proposé des milliers de pièces d'or en échange d'une petite boîte en fer toute cabossée ..

Quel est votre rythme quotidien, en termes de travail et de création ?
Cela dépend vraiment des jours. Il y a encore trois ans, je n'avais pas de travail régulier. Et cela durait depuis trente-cinq ans. Je suis désormais chargée de cours en « Créativité interdisciplinaire ». Quelle blague, je n'ai aucune idée de ce que ça peut bien vouloir dire. Mais c'est vrai que le fonctionnement de la créativité et l'utilisation d'images sous toutes leurs formes et dans tous les champs sont des sujets de recherches personnels depuis qu'une enseignante m'a posé cette question quand j'avais 19 ans : « Qu'est-ce qu'une image ? »
J'ai réalisé il y a quelque temps que je ne pourrais plus progresser dans cette recherche par ma seule pratique, et que je devais désormais m'entourer de personnes qui travaillent sur l'image avec une multitude d'approches différentes. Ce poste à l'université était comme une bénédiction, même s'il s'est également avéré être un cauchemar pour quelqu'un d'aussi attaché à la liberté de son emploi du temps que moi. Désormais, mon quotidien est structuré uniquement autour de

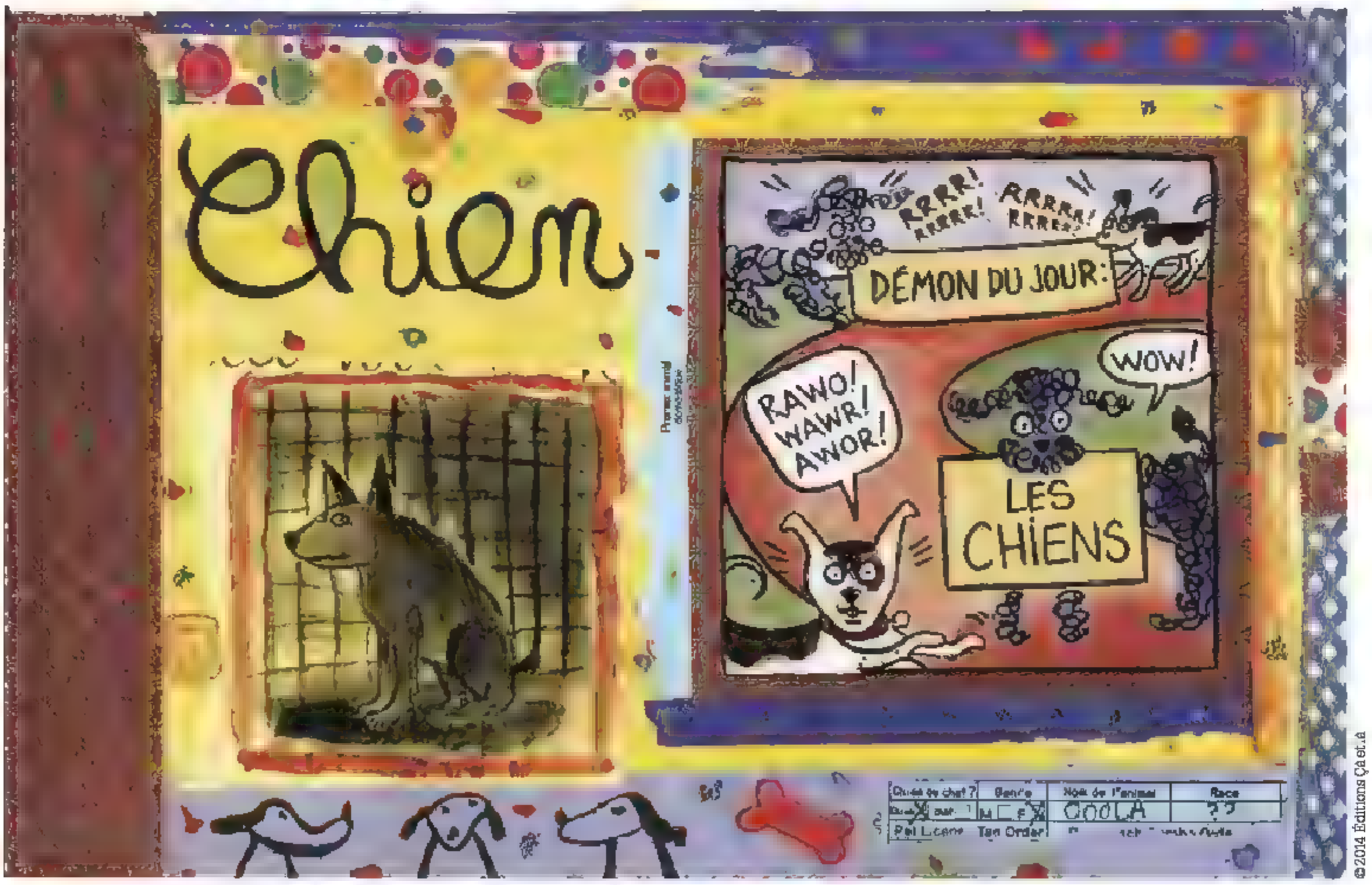
© 2014 Éditions Çà et là

"DO YOU BELIEVE IN MAGIC ?"
C'EST LA CHANSON QUI PASSAIT EN BOUCLE À LA RADIO L'ÉTÉ OÙ JE DÉCIDAI D'INSTALLER MA CHAMBRE AU SOUS-SOL.
I'LL MEETCHA TOMORROW
SORTA LATE AT NIGHT
JE M'ÉTAIS LAISSÉ POUSSER LES CHEVEUX ET ILS EN ÉTAIENT À UNE LONGUEUR BÂTARDE QUI N'AVAIT AUCUN SENS. J'AVAIS TOUJOURS VOULU AVOIR LES CHEVEUX LONGS. J'ÉTAIS PRÊTE À AVOIR UNE SALE TÊTE POUR ÇA
DO YOU BELIEVE
AHH I BELIEVE

"J'enseigne en « créativité interdisciplinaire », mais je n'ai aucune idée de ce que ça peut bien vouloir dire."

cet enseignement, et je rattrape le sommeil en retard le week-end Et durant les vacances, j'avance tant que possible sur mes projets personnels, comme mon prochain livre, *Syllabus*. J'ai encore deux projets en suspens : un livre d'exercices d'écriture en collaboration avec un ami enseignant, et un roman que je peine à écrire mais qu'il me tarde de terminer. Je pourrai enfin découvrir ce que vont devenir ces personnages avec lesquels je vis depuis tant d'années Et écrire ce livre est le seul moyen pour moi d'y parvenir. ◆

Bibliographie
Mes cent démons !,
Lynda Barry, Éditions çà et là.
L'Été des Bagnold,
Joff Winterhart, Éditions çà et là.



© 2014 Éditions Çà et là

© Gallimard

FIGARO
ATTENTAT MANQUÉ
CONTRE DE
GAULLE
L'Humanité
LA VOITURE DANS LAQ
SE
DE GAULLE
MITRAILLE
France-soir
Après l'attentat de Clamart:
DE GAULLE: J'AI
EU DE LA CHANCE
« CETTE FOIS C'ÉTAIT TANGENT »
LE GÉNÉ
20H10
Le Parisien libéré
ATTENTAT MANQUÉ
LA VOITURE PRÉSIDENTIELLE
ESSUYÉ PLUSIEURS RAFA
crevé deux pne
N'A ÉTÉ ATT
PLOUF

Bruno Heitz

RAT DES VILLES, RAT DES CHAMPS

Sous les apparences d'un polar rural dont la sage désuétude rappellerait Simenon, Bruno Heitz écrit et dessine depuis près de vingt ans des livres à l'atmosphère particulière, où les non-dits et les conservatismes révèlent un regard précis sur la France des années 1960.

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN ET VICTOR MAAS INTRODUCTION DE VICTOR MAA

Des volets mi-clos, des commerçants indélicats, des flics soupçonneux lancés plein gaz sur des routes nationales à peine carrossables, telles sont les Trente Glorieuses de Bruno Heitz Une société rurale pleine d'oreilles indiscrètes et d'yeux désapprobateurs qui trouveront volontiers suspect le changement de cylindrée de leur voisin – et préviendront le fisc en conséquence Publiées dès 1996 aux éditions du Seuil, les neuf histoires d'*Un privé à la cambrousse* mettent en scène un détective improbable et obstiné, qui parcourt chaque jeudi le pays de la Morne au volant de son Tub Citroën converti en épicerie itinérante, et tend en permanence l'oreille pour recueillir indices et ragots (lesquels circulent beaucoup plus vite que le courrier). Hubert vit plus dangereusement qu'il n'y paraît, tout comme le personnage de Jean-Paul (présent dans les trois derniers livres en couleur de Heitz, *J'ai pas tué de Gaulle mais ça a bien failli…*, *C'est pas du Van Gogh mais ça aurait pu…* et le tout récent *J'ai pas volé Pétain mais presque…*), quidam désenchanté mêlé bien malgré lui à la tentative d'assassinat de De Gaulle et à l'enlèvement raté de la tombe de Pétain à l'île d'Yeu Là encore, les « historiettes » croisent en toute liberté les faits divers de l'histoire contemporaine, et mettent au jour la colère souterraine et les haines recuites d'une France que le souvenir embellirait un peu vite L'auteur s'en explique ici en détails

Vous êtes passé de l'illustration à la bande dessinée au milieu des années 1990. Comment s'incarne pour vous cette transition vers la mise en narration du dessin ?
Pour moi, la narration passe avant tout par le dialogue Dès que je sais ce que mes personnages vont se dire, je sais où les placer et comment les faire circuler Je ne m'interdis pas une voix off en amorce, comme dans *Un privé à la cambrousse* ou dans les trois livres plus récents publiés par Gallimard, mais à un moment, pour que l'histoire commence, il faut qu'il y ait une rencontre, et dès lors il n'y a plus que du dialogue

Votre travail semble à la fois très lisible et spontané, ce qui peut sembler assez paradoxal.
Le dessin peut avoir l'air jeté, mais en réalité il est travaillé. Je passe par trois étapes D'abord, je dessine toute l'histoire à l'arrache dans un carnet, à peu près au format, que j'envoie chapitre par chapitre à l'éditeur À ce stade, je ne me soucie pas de la ressemblance Ensuite, je fais des crayonnés plus poussés, et enfin je passe à l'encrage. Pendant le crayonné, je retravaille tellement certains cadrages ou certaines expressions que je suis obligé de changer de papier, car je l'ai trop usé et je ne peux plus aquareller dessus – et pourtant, je prends du papier très épais Mais je m'y reprends de nombreuses fois, car ce qui prime, pour moi, c'est la lisibilité Du coup, je ne travaille pas vite, je m'applique, cherche le bon cadrage, le bon positionnement, le meilleur moyen de signifier l'intention. Même le lettrage m'importe : il faut que tout le monde puisse lire au premier coup d'œil, sans le moindre doute J'utilise donc une typographie avec des bas de casse – je garde en tête que mes lecteurs sont d'âges très différents Là encore, mon écriture semble parfois jetée, classique, mais elle doit rester d'un calibre sensiblement identique tout au long du livre

À DROITE
Planche de croquis et planche finale de la première page de *Chambre froide*.

Il y en a qui ont du bien, et ça ne se voit pas.
Ils n'habitent pas des maisons mieux que les nôtres
Elles ~~ont~~ comme les nôtres illustrant des toits vapetassés
et leurs gouttières ~~font~~ ont des fuites comme les nôtres
~~Elle~~ font ~~pas~~ venir des ouvriers pour un oui pour un non
Faudra voir pour cette fuite.
oui Faudra voir

Ce qui trahit la grande application de votre dessin, ce sont vos cadrages, d'une précision diabolique, qui indiquent des intentions très réfléchies, ou encore la sophistication de certains points de vue, derrière des fenêtres, en contre-plongée…
Cadrer, en bande dessinée, est une liberté qui ne coûte rien, contrairement au cinéma, où un cadrage sophistiqué peut cacher une grande logistique Pour moi, c'est l'une des premières intentions du propos, la distribution des personnages dans le décor Je me sers du cadrage pour mettre en valeur les arrière-plans, car d'une manière générale je préfère ce qui est derrière à ce qui est devant derrière des volets, une porte, un arbre Le cadrage et le travail sur les plans me permettent de jouer avec la notion de détail Il n'est pas rare dans mes histoires que je m'arrange pour forcer le lecteur à revenir en arrière, constater que quelque chose lui aurait échappé Les bulles, dans le même registre, peuvent servir la mise en scène Dans *J'ai pas volé Pétain…* par exemple, pour des raisons historiques évidentes je ne voulais pas montrer le visage de Tixier-Vignancour : je n'ai donc dessiné que ses pieds, et la bulle cache le haut de son corps Enfin, avec l'arrivée de la couleur, mon dessin et ma mise en scène ont encore évolué. Même utilisée de manière basique, la couleur permet de jouer sur des jus, de faire des effets, c'est un outil qui élargit la gamme des possibilités narratives Pour être honnête, c'est souvent un filet de sauvetage qui permet de sauver un dessin par un jeu de lumière impossible à créer en noir et blanc. Avec le noir et blanc, dans *Un privé à la cambrousse*, je suis contraint à beaucoup plus de rigueur : il est plus compliqué de conserver la lisibilité entre les niveaux de gris et de noirs dans une image – d'autant que je n'utilise pas le lavis et ses myriades de nuances possibles. Et sur *J'ai pas volé Pétain…* la couleur amplifie parfois l'atmosphère Je me suis par exemple rendu compte au bout de 20 ou 30 pages que mes couleurs faisaient un peu moisi Cela me semblait étrangement verdâtre, mais j'ai pensé que, finalement, cette atmosphère chromatique collait probablement avec le sujet, et j'ai continué dans cette direction. C'était un drôle de spectacle de constater, à la fin de chaque séance de travail, que les feuilles de brouillon sur lesquelles j'essuie mes pinceaux étaient véritablement vert-de-gris.

BRUNO HEITZ
"Je retravaille tellement certaines expressions que je suis obligé de changer de papier, car je l'ai trop usé."

Il y a aussi une attention au design, aux objets de l'époque. N'est-ce pas un élément structurant de votre dessin ?
Je ne suis pas un acharné de la reconstitution historique, mais je trouve que le respect de l'époque importe un minimum, surtout dans le polar Je m'y conforme avec une documentation très basique, essentiellement des coupures de presse de l'époque et le catalogue Manufrance Pour les voitures, en revanche, je confesse que c'est un peu différent, je suis un amateur – j'en ai d'ailleurs quelques-unes de cette époque, une 203, une 2 CV… Je prends un vrai plaisir à les dessiner, et je m'efforce de trouver des onomatopées qui rendent le bruit particulier de chacune d'entre elles. D'une manière générale, je dirais que je ne me force

© Gallimard

Il y en a qui ont du bien, et ça ne se voit pas...
Ils n'habitent pas des maisons mieux que les nôtres
Comme les nôtres, elles ont des toits rapetassés
et leurs gouttières ont aussi des fuites...
C'est pas des gens qui font venir des ouvriers pour un oui pour un non.
Faudra voir pour cette gouttière.
Oui, faudra voir.

découvrent le danger notamment grâce à l'astuce de la dernière case en bas à droite de la page. Et j'aime beaucoup moi-même user de cette astuce et faire tourner la page au lecteur

Y a-t-il un désir de mettre à mal le mythe d'une France rurale paisible ? C'est ce que laissent supposer les premières pages de chacune des aventures d'Hubert…

Je n'ai pas de perception négative de la campagne. Mais comme je l'ai écrit dans l'une des aventures d'Hubert, *Retour au bercail*, « Il ne faut pas soulever les pierres au bord des chemins, car ce qu'on trouve en dessous n'est pas très joli ». Cette vision de la campagne me vient de l'enfance Je viens d'une famille nombreuse et citadine, et chaque été nous partions pour deux mois à la campagne, dans le Jura, dans une ferme que mon enseignant de père avait achetée. Avec mon grand frère, nous passions le plus clair de notre temps à observer depuis le jardin les habitants passer, à cheval ou en tracteur, nous les regardions vivre leur vie. Ce spectacle nous semblait vraiment extraordinaire. Il faut comprendre qu'en ville, des enfants comme nous vivaient dans un quotidien normé où la vie des adultes était invisible, étrangère. Nous transitions du foyer à l'école, car la ville est un monde vertical, où l'on croise son voisin dans la cage d'escalier sans réellement avoir le temps de comprendre qui il est, ce qu'il fait. La campagne, au contraire, c'est le monde de l'horizontalité, la vie des hommes s'y observe plus facilement. De cette comparaison enfantine, j'ai hérité l'idée que la campagne n'est pas plus horrible que la ville, mais que la vie s'y observe plus couramment, que le monde y est plus lisible Deux mois suffisent pour appréhender toute la structure sociale d'un village de 300 habitants Alors que dans une ville, même dans un périmètre délimité, des années de vie ne garantissent pas la proximité avec ses voisins.

Comment créez-vous vos personnages, qui sont très complexes, presque ambivalents ?

Mes personnages sont construits à la manière de ceux de Simenon et d'Hergé : ils sont les réceptacles de la méchanceté et de la cupidité d'autrui. C'est encore plus flagrant chez Jean-Paul, mon héros de la collection pas : je cultive une grande affection pour cette époque, et vis moi-même comme un homme des années 1960 , je me chauffe avec un poêle Godin et, à quelques détails près, on peut dire que j'habite la maison d'Hubert.

La tentation est grande de vous situer entre Hergé et Simenon, deux auteurs que vous citez explicitement à plusieurs reprises.

Simenon et Hergé ont des points communs Leurs héros forment la pâte molle dans laquelle va s'imprimer l'action des autres personnages Chez Simenon, ce que j'aime, c'est que le lecteur est plongé dans la peau du héros Je ne parle pas des *Maigret*, qui sont un peu particuliers et usés par les multiples adaptations au cinéma et à la télévision Mais dans ses autres livres, ceux qu'il appelait ses romans « durs », le lecteur est dans la tête du héros, il n'y a pas de point de vue omniscient donc ils sont tous les deux surpris par l'action, au diapason. Hergé, lui, trimballe ses lecteurs à travers ses marionnettes transparentes, qui

© Gallimard

J'étais engagé...
Pas forcément du bon côté, mais engagé.
N'oublie pas, JEAN-PAUL ! Tu es dans LA RÉSISTANCE !
Alors quand le boulot s'est corsé, j'ai été obligé de suivre...
ou plutôt de conduire...
Serre à droite.
mais je n'ai jamais tiré.
PAN
le traître a payé. FONCE !
VROOOOOUUUU

> *"Beaucoup de mes personnages n'ont en fait pas de projet de vie, ils sont guidés au mieux par la colère, la jalousie, des moteurs très importants."*

« Bayou », puisqu'il voyage dès qu'on vient le chercher. Je ne pensais pas le faire vivre plus d'un album, mais en le faisant naître en 1929 je lui ai finalement donné l'âge parfait pour imprimer sur lui le cours de l'histoire : trop jeune pour avoir fait la Seconde Guerre mondiale, pas mobilisable pour la guerre d'Algérie, il devient le véhicule parfait pour auditer les années 1960 et 1970. La politique ne l'intéresse pas au fond, et chaque fois qu'on lui en parle, il bâille. Il veut trouver une place dans la société, et se fait avoir chaque fois qu'on lui en promet une, par son absence de vertèbres. Car la faiblesse de Jean-Paul, c'est qu'il a été élevé par des parents qui ne l'ont pas aimé. Il fréquente des gens plutôt de droite, ce qui l'aide à cultiver sa colère, et il incarne le résultat que j'ai déjà observé chez ces enfants qui ont grandi sans amour, ce qui est terriblement destructeur. Il se fabrique ainsi une forme de nostalgie d'un monde idéal qu'il n'a pas connu. Il me semble important de définir mes héros par leur famille. L'idée que les héros de la bande dessinée franco-belge n'aient pas de famille m'a toujours intrigué, et en cela j'apprécie l'excellent travail d'Émile Bravo sur *Spirou*. Ainsi, il en va de même pour Hubert. *Un privé à la cambrousse* commence par la mort de son père et raconte sa vie d'orphelin, ancrée dans un univers rural très borné, où l'ambition se limite fatalement aux frontières du village. Hubert est animé par une sorte de lâcheté et devient un héros à force de résoudre des enquêtes, dans la mesure où la plupart des villageois lui veulent du mal car ils le pensent malin. Mais Hubert cultive la simple cupidité des gars désargentés, heureux de trouver de quoi survivre, sans réel désir d'une richesse inaccessible dans son environnement limité. Beaucoup de mes personnages n'ont en fait pas de projet de vie, ils sont guidés au mieux par le profit immédiat, la colère, la jalousie, des moteurs très importants. Ils se construisent en réaction à leurs ennemis, et finissent par révéler leur héroïsme parce qu'ils y sont contraints. Cette passivité n'est pas un calcul de ma part, mais ça me sert bien. S'ils étaient trop vertébrés, le lecteur trouverait mes héros sympathiques. Mais il ne faut pas non plus qu'ils soient vus comme des crapules, car ils ont quand même le mot de la fin. Il faut qu'Hubert, l'épicier de la campagne, et Jean-Paul, le petit facho, soient suffisamment vides pour que le lecteur s'identifie à eux. Vierges d'intentions, ils réagissent aux intentions des autres. Même animés par la colère ou la cupidité, leur transparence révèle par contraste la noirceur, ou plutôt la couleur des autres. Ils sont la pâte molle que j'emprunte à Simenon et à Hergé pour révéler le monde.

Improvisez-vous en laissant vos personnages évoluer dans un environnement déterminé ? Ou au contraire, connaissez-vous à l'avance la trame de vos enquêtes ?

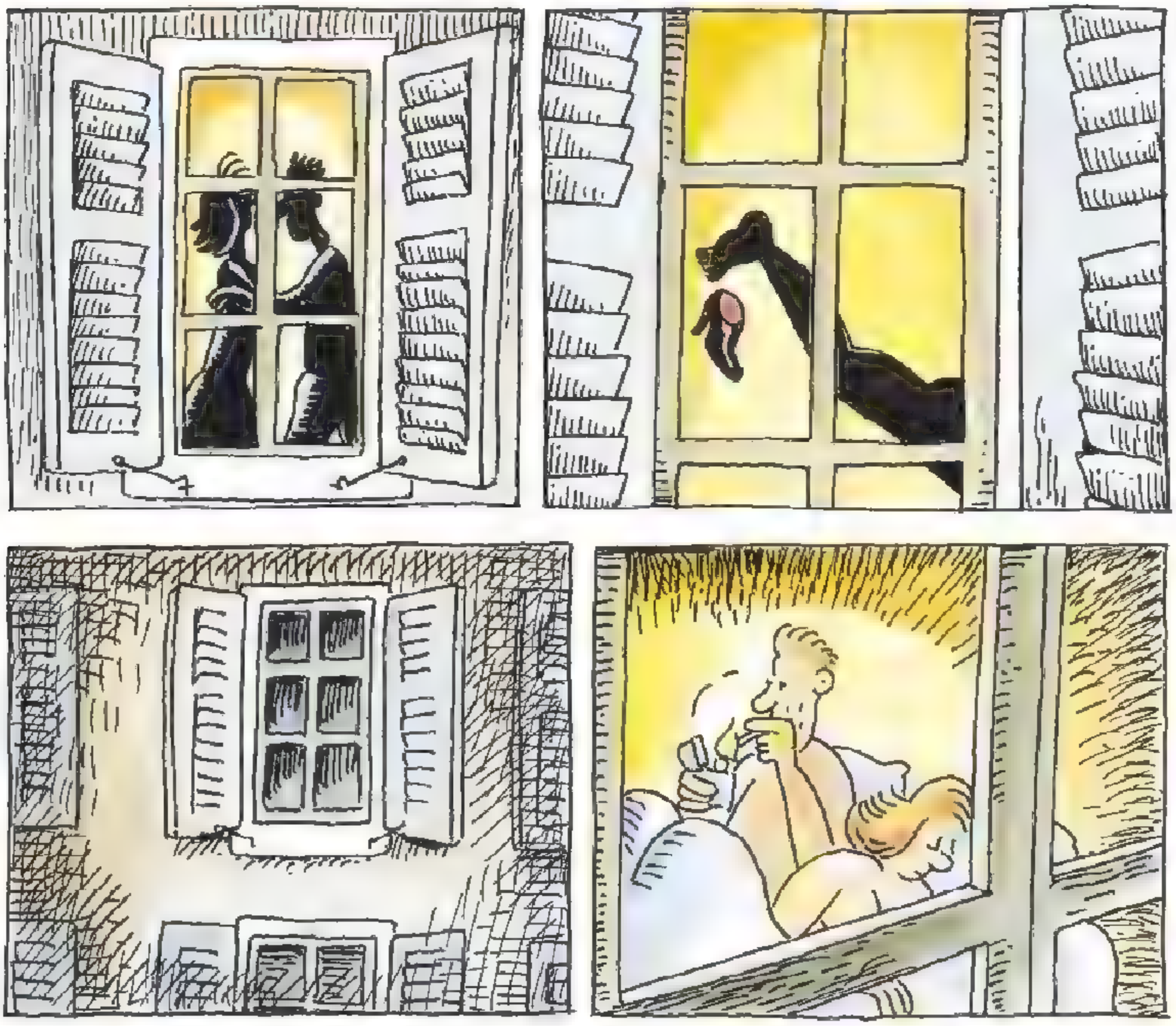
Je suis le type d'écrivain qui se laisse guider par ses personnages. Je ne sais jamais à l'avance ce qu'ils vont faire. Je les fais circuler dans un environnement et ils me surprennent. Ce sont leurs travers qui créent les situations, et je n'ai vraiment jamais idée de comment tout ça va finir. Dans *J'ai pas*

volé Pétain… par exemple, il y a un personnage féminin, une secrétaire qui a une amourette avec le héros. Lorsque je la crée, j'ignore complètement qu'elle s'avérera, quelques pages plus loin, être une garce. Je le découvre quelque temps plus tard, au cours de l'écriture, de la même manière que j'ai découvert la conclusion pratiquement en l'écrivant. C'est pour cela que le rôle de l'éditeur est important pour moi : lui seul a le recul nécessaire pour souligner telle ou telle zone d'ombre sur laquelle j'ai besoin de revenir pour être plus précis ou moins laconique. J'ai fait l'expérience, une fois, de dessiner une histoire déjà complètement écrite parce que les éditions du Seuil, alors en période de troubles financiers, avaient besoin du traitement complet de ma prochaine aventure. Eh bien, je ne le referai plus. Dessiner cette histoire, dont je connaissais déjà tous les tenants et les aboutissants, s'est avéré être un calvaire.

Votre travail reste ancré dans les années 1960… N'y a-t-il pas un nécessaire examen de l'histoire, mêlé peut-être à une dimension plus introspective, tournée vers votre propre passé ?

Je suis né en 1957, donc mon enfance, ce sont les années 1960. Pourtant la nostalgie n'explique pas tout. D'un point de vue dramatique, les années 1960 forment un cadre où, déjà, il y a moins de technologie. Ce qui oblige à plus de contacts humains, donc à plus de dialogue, et donc à plus de plaisir d'écrire pour moi. La technologie, d'un point de vue romanesque, je trouve ça pénible. Et en dessin, très pénible également. Ensuite, à l'évidence, je revisite les scandales de ma jeunesse sous un œil nouveau, je me les réapproprie et m'en amuse. Ce que j'aime, ce sont ces anecdotes qui font dérailler la « grande histoire », ces événements qui s'avèrent en réalité être des échecs, notamment parce que derrière ces projets se trouvent des équipes de bras cassés qui finissent par me faire rire. Par exemple, avant de montrer en conclusion de *J'ai pas tué de Gaulle…* le fameux terroriste qui lève son journal trop tard et fait échouer l'attentat, je prends le temps de raconter son parcours, d'incarner son enfance. Avec le troisième livre,

CI-DESSOUS
Une secrétaire dont même l'auteur ignore les motivations.

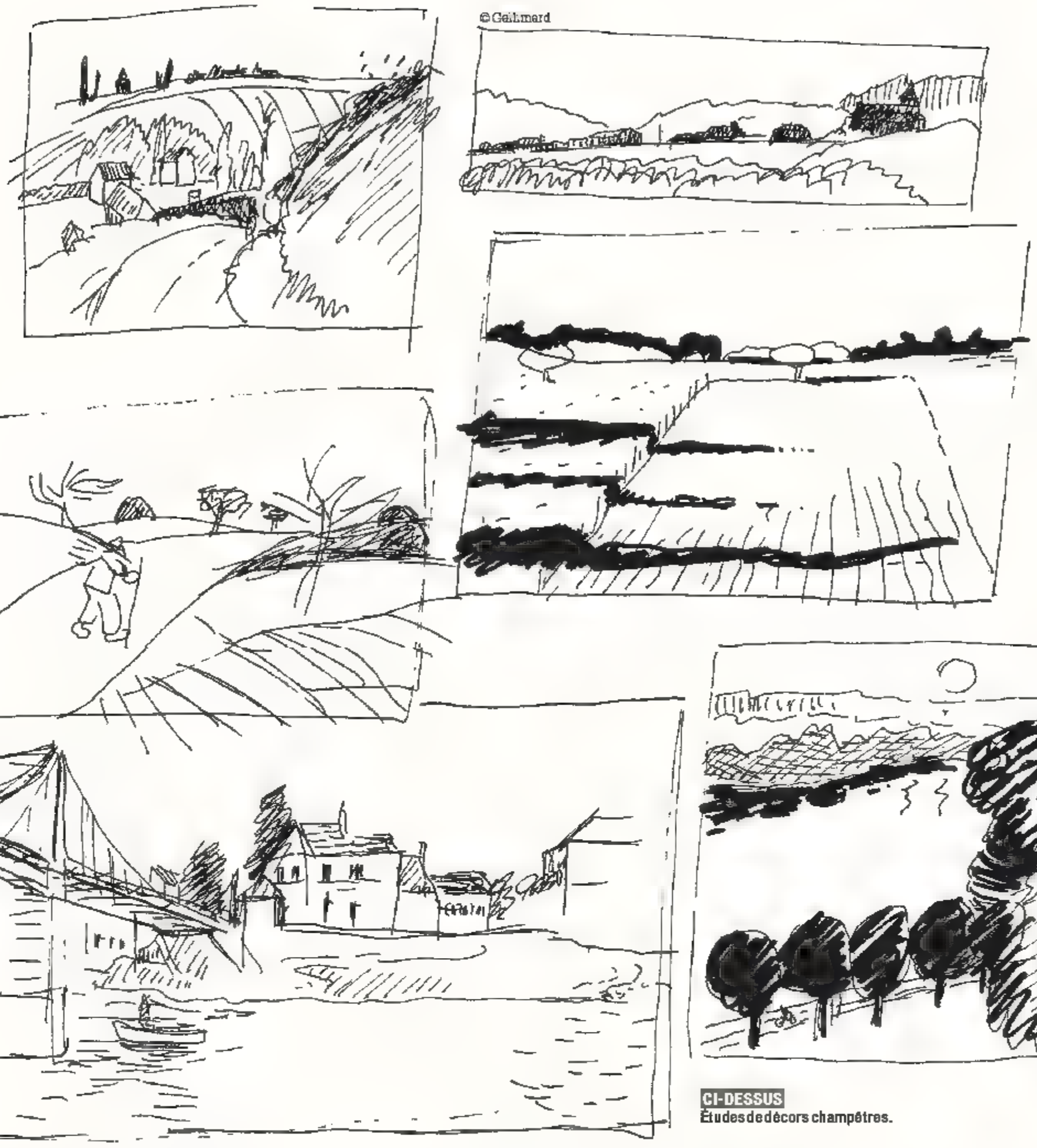


© Gallimard

CI-DESSOUS
La couleur sert la mise en scène, et apporte à l'histoire un cadrage temporel.

© Gallimard

© Gallimard



CI-DESSUS
Études de décors champêtres.

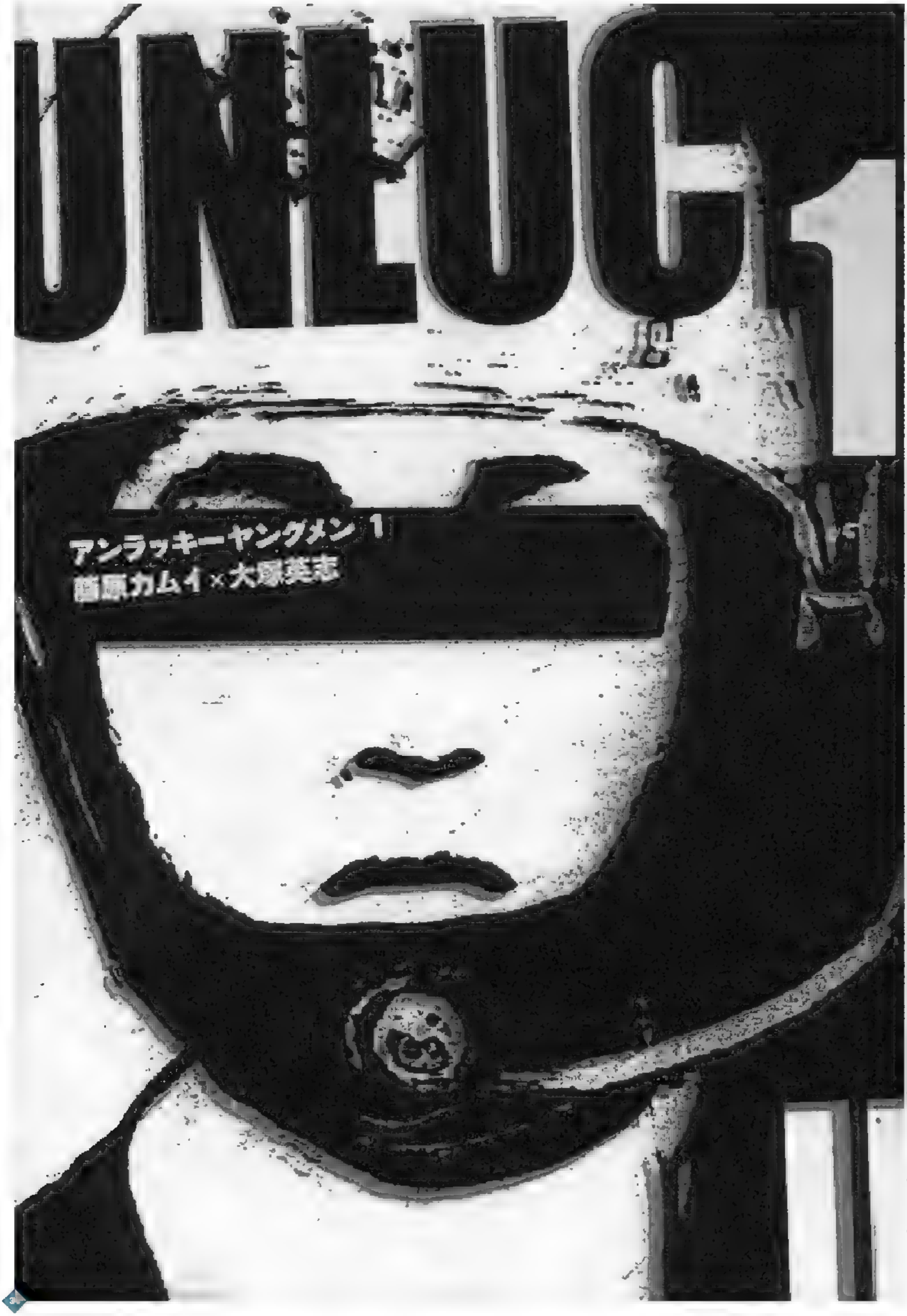
je sors même des années 1960 pour m'installer en février 1973. Je veux commenter la réémergence du Front national, avec tous ces vieux types d'extrême droite qui commencent à battre de l'aile, à prendre leur retraite…

Dans *J'ai pas tué de Gaulle*… justement, vous semblez révéler vos intentions vis-à-vis de l'histoire, notamment par cette phrase de Simenon qui ouvre le livre : « Tout est vrai sans que rien ne soit exact. »

Cette citation, j'y tiens beaucoup. Je change certains noms, mais cela ne remet pas en cause la réalité. J'aime simplement induire ce jeu, cette distance avec le réel, héritée de mes lectures de Simenon. Car à la fin de certains de ses livres, il consignait la date et le lieu où il les achevait, sauf aux États-Unis où, refusant de dire où il était, il écrivait alors « Noland ». Et moi, je me suis longtemps demandé où se trouvait Noland ! Alors voilà, je change moi aussi le nom de Bastien-Thiry, le véritable commanditaire de l'attentat de De Gaulle, de la même façon que dans *C'est pas du Van Gogh*… j'ai appelé Saint-Rémy-de-Provence « Saint-Martin ». L'idée, dernière ce jeu, c'est de dire que l'ambiance compte plus que la précision historique. Le plaisir, dans mon rapport à l'histoire, vient essentiellement du repérage ou de la documentation. Comme mes personnages évoluent sans plan précis, la documentation crée en moi une forme de cadre qui me permet ensuite de me constituer un environnement mental, lequel va influencer la manière dont j'improvise. D'un côté je crée des psychologies, de l'autre des environnements plus ou moins élaborés, puis je fais se rencontrer les deux ◆

Bibliographie :
Un privé à la cambrousse, (intégrale en 3 volumes, Gallimard)
J'ai pas tué de Gaulle mais ça a bien failli. (Gallimard)
C'est pas du Van Gogh mais ça aurait pu. (Gallimard).
J'ai pas volé Pétain mais presque. (Gallimard)

Merci à Bruno Heitz, Sandrine Dutordoir et Olivier Merlin.



Unlucky Youngmen ©2007 Otsuka Eiji et Kamui Fujiwara / Kadokawa

Eiji Otsuka LEÇON DE MANGA

Eiji Otsuka est connu en France pour ses divertissements fantastiques, aux images glaçantes Mais il est également un sémiologue très respecté du manga. Enseignant à l'université, il explique ses méthodes et sa pédagogie Une leçon d'écriture et de mise en scène.

— INTERVIEW DE STÉPHANE BEAUJEAN, TRADUCTION DE NASATO HARA ET AURELIEN ESTAGER

À l'instar du plasticien contemporain Takashi Murakami, Eiji Otsuka est un enfant de la génération *otaku* qui a bâti sa carrière d'artiste en parallèle d'une réflexion critique sur les cultures populaires japonaises d'après-guerre. À côté de ses séries fantastiques et macabres, Eiji Otsuka poursuit en effet une réflexion autour du médium manga, autant sur la forme artistique que dans son articulation à la société japonaise. Et il l'enseigne Ses ouvrages et ses cours universitaires comptent parmi les plus respectés au Japon Sa théorie s'inscrit dans la veine de l'ébauche conceptuelle mise en place par Osamu Tezuka et Shôtarô Ishinomori après-guerre, et dans laquelle l'écriture de mangas est mise en rapport avec le cinéma et le montage Parcourir son manuel, c'est comprendre à quel point la conception du manga est parfois éloignée de celle de la bande dessinée. Si les sémiologues français pensent que le langage de la bande dessinée se définit largement par l'ellipse de la gouttière blanche qui sépare les cases, ellipse que le lecteur se charge de combler par son imaginaire, les Japonais pensent au contraire que la conception de la case de manga repose sur la maîtrise du temps. Les mangas synthétiseraient ainsi le temps qui s'écoule en une image, tandis que la bande dessinée articulerait des moments clés entre lesquels s'exprimerait l'imaginaire Un médium, deux approches Évidemment, rien n'est aussi simple Explications

Quels mangas lisiez-vous, enfant ?

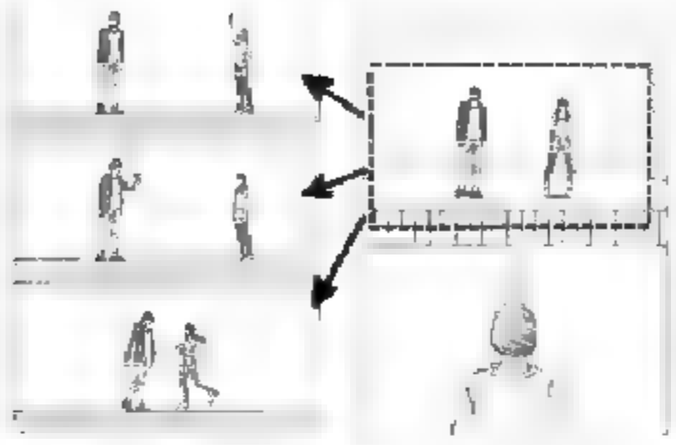
Né en 1958, j'ai surtout lu Osamu Tezuka quand j'étais écolier, et plus encore son *Astro Boy* (voir *Kaboom* n°5), le héros le plus populaire de l'époque J'ai ensuite découvert au collège le *shôjo manga* avec le travail de Moto Hagio. Et ce fut une révélation. Moto Hagio faisait partie du « Groupe de l'An 24 » (en référence à l'année de naissance des auteures qui le constituaient, toutes nées autour de l'an 24 de l'ère Showa, qui correspond à l'année 1949) Ce sont les premières à avoir introduit une dimension littéraire dans le manga de l'époque Chez Tezuka, l'écriture reposait en partie sur deux héritages . celui du cinéma et celui de la littérature Les auteures du Groupe de l'An 24 se sont focalisées sur la dimension littéraire, et ont développé à partir de là le *shôjo manga*, soit un genre de manga romantique et souvent psychologisant à destination des jeunes filles
D'un point de vue technique, leur *shôjo manga* utilise pour la première fois le procédé narratif du « courant de conscience », autrement appelé le « monologue intérieur ». Et si la critique considère que la littérature japonaise introduit l'intériorité durant l'ère Meiji, à l'époque d'une modernité nouvelle (1868-1912), dans le cas de la bande dessinée, ce sont les membres du Groupe de l'An 24 qui ont mis en place ce procédé, à l'aide d'outils de langage nouveau.
Ce faisant, elles ont offert au manga la possibilité de se développer en tant que langage artistique. L'exploration des voix intérieures dans le manga a ainsi amené

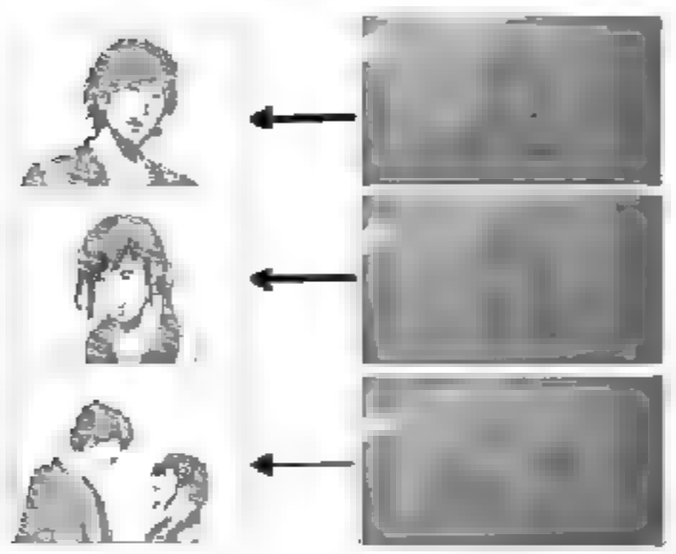
EIJI OTSUKA

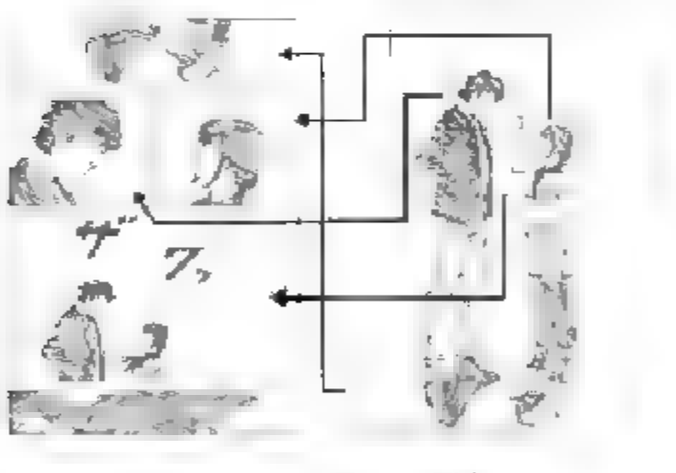
"Le shôjo manga utilise pour la première fois le procédé narratif du « courant de conscience »."

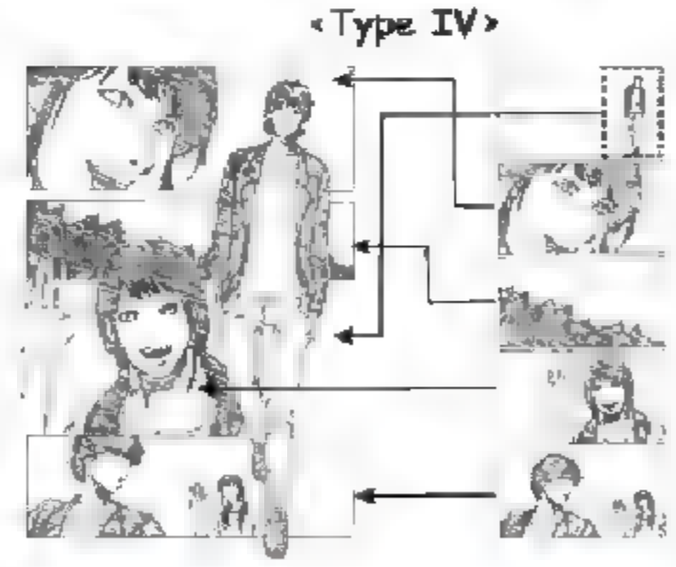
À DROITE (ÉTAPE 1)
Planches de *Unlucky Young Men* utilisées pour l'exercice de découpage en story-board.

CI-DESSOUS
Quatre solutions de découpage et de cadrage pour une scène de rencontre.

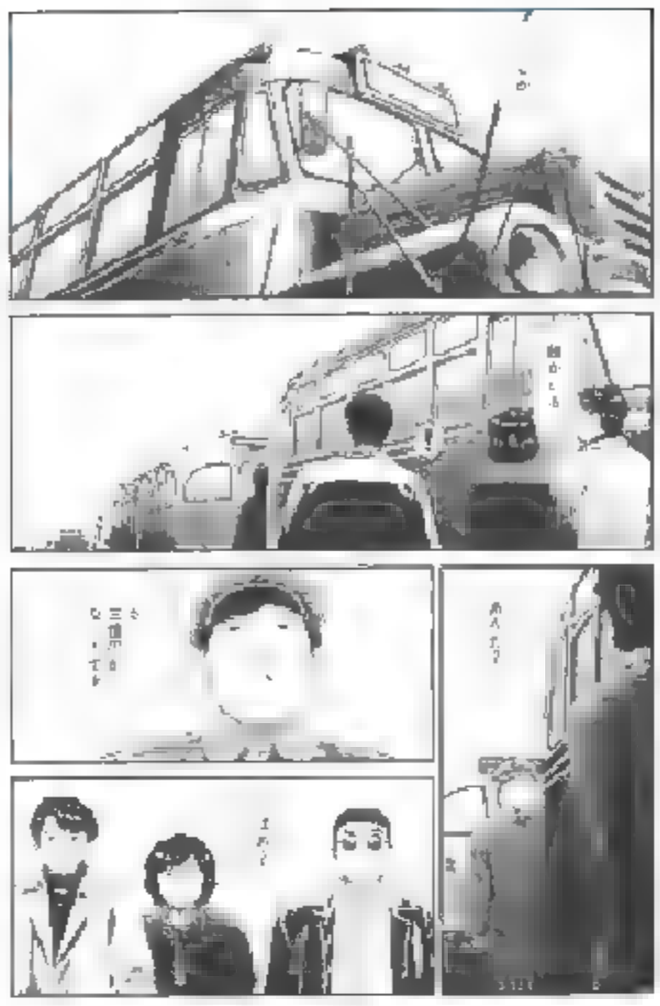








©2014 Illustration par Tatsuya Asano



Unlucky Youngmen ©2007 Osamu Tezuka Eiji et Kamui Fujiwara / Kadokawa

le *shôjo manga* à influencer la littérature, et à favoriser dans les années 1980 la reconnaissance de romancières telles que Banana Yoshimoto ou Ami Yamada. Dans mon cas, les monologues intérieurs du héros de *Unlucky Young Men* (inédit en français) sont entièrement composés de citations de poèmes de Takuboku Ishikawa, poète de l'ère Meiji considéré comme le Rimbaud japonais

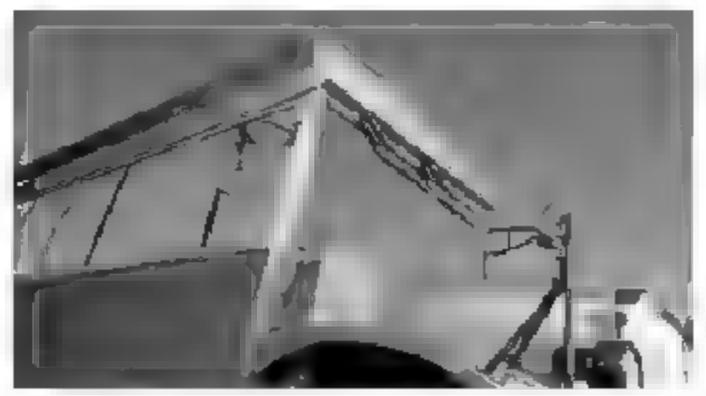
Comment fonctionnait auparavant la dramatisation dans les premiers mangas de Tezuka ?
L'esthétique d'Osamu Tezuka s'est élaborée sous l'influence des dessins animés de Walt Disney. Or, les corps des personnages de Disney étaient d'une certaine manière désincarnés, ou incorporels, puisque la mort ne les touchait jamais. Mais la guerre et les bombardements impriment chez Tezuka une gravité qui l'éloigne en partie du héros romanesque de Disney. Et il se départit lentement de cet imaginaire après-guerre, quand bien même il en conserve l'esthétique, pour créer des héros en fuite, le plus souvent ballotés par l'histoire, victimes des événements. Au bout d'un moment, il commence à faire mourir ces corps empruntés à Disney, auparavant immortels. Ce faisant, il humanise cette esthétique et attire un lectorat plus adulte. La vie, la mort ou la sexualité s'incarnent enfin en motifs dans ces corps de moins en moins allégoriques. Cette dramatisation encourage Tezuka à imaginer les grandes œuvres dont il rêve, en prise avec l'histoire. Et c'est aussi dans cette voie-là que les auteures du Groupe de l'An 24 s'engouffrent pour développer la dimension littéraire de la bande dessinée, et en accentuer la dramatisation.

Tezuka avait également développé une technique d'écriture, décodée pour la première fois par Shôtarô Ishinomori, un de ses assistants devenu à son tour un auteur célèbre. Comment expliquer cette théorisation, qui met en relation la narration de Tezuka avec le montage du cinéma d'Eisenstein, et que vous avez reprise et développée par la suite ?
Dans son *Introduction au métier de mangaka* (*Mangaka Nyûmon*), publiée pour la première fois en 1965, Ishinomori présente une scène tirée de l'un de ses propres livres, dont le découpage évoque celui du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein. Ce qui importe dans cette démonstration, ce n'est pas le parallèle entre cette scène spécifique et le film, mais le fait qu'Ishinomori considère cette analyse comme la démonstration que le découpage est l'essence de l'écriture du manga. De la même manière qu'un film est constitué d'un montage de plans, un manga est constitué d'un montage de cases. Cette théorie s'applique au découpage des scènes d'action, bien sûr, mais également aux descriptions

> ***"Osamu Tezuka commence à faire mourir ces corps empruntés à Disney, auparavant immortels. Ce faisant, il humanise cette esthétique."***

À GAUCHE (ÉTAPE 2)
Traduction des deux planches ci-contre d'*Unlucky Young Men* en story-board par Tadahiro Yamamoto.

CI-DESSOUS (ÉTAPE 3)
Film produit par Tadahiro Yamamoto à partir du story-board des planches d'*Unlucky Young Men*.



© Film de *Unlucy Youngmen* réalisé par Tadahiro Yamamoto

> ***"Ishinomori nous a décomplexés, et nous a permis de structurer les techniques narratives d'Osamu Tezuka."***

purement graphiques des émotions ou des sentiments intérieurs. Cet ouvrage a joué un rôle important dans le développement de deux générations d'auteurs : celle du Groupe de l'An 24 et la mienne, celle des premiers *otaku* (les auteurs nés autour de 1960). Ishinomori nous a décomplexés, et nous a permis de structurer les techniques narratives des mangas d'Osamu Tezuka et de ses héritiers.

En tant qu'enseignant, comment structurez-vous vos cours ?
Je me place, vous l'aurez compris, dans cet héritage sémiologique. Dès que je suis devenu professeur à l'université, j'ai pensé à approfondir cette théorie, somme toute basique, puisque à l'époque elle était destinée à de jeunes écoliers. J'ai vite réalisé qu'il y avait vraiment matière à structurer des cours, d'ailleurs Tezuka et Ishinomori débattaient souvent des techniques de découpage cinématographiques et de leurs applications dans la bande dessinée. Mes étudiants de première année tournent des adaptations de mangas dans lesquelles ils assurent tous les postes. L'idée est de détourner leur attention du dessin, qui monopolise beaucoup de leur attention, pour les faire se concentrer sur les fonctionnements de la narration et les articulations entre les plans et les cases. Pour Tezuka et Ishinomori, une case de manga équivaut à un plan de cinéma. Je mets donc en place des expériences où nous tentons de déterminer s'il est possible de traduire en langage cinématographique les techniques narratives du manga. Je fais découper aux étudiants des planches case par case pour les transformer en story-board. Je leur fais ensuite réaliser le métrage, et parfois, je leur demande de redécouper à l'inverse ce film en manga. On peut ensuite comparer le manga d'origine et celui issu de cette double adaptation. Ces cours ont pour but d'apprendre à identifier les différents éléments présents dans une case de manga, comme l'angle de prise de vue, la position des personnages dans l'espace ou le mouvement de la caméra. Ce qui m'intéresse, c'est de proposer

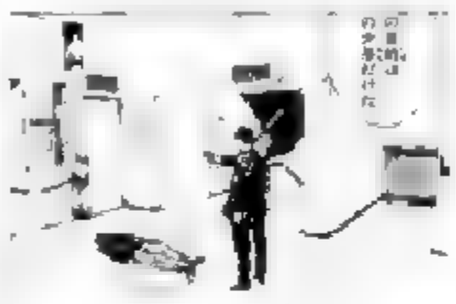
Big size up shot
(Très gros plan)

Up shot
(Gros plan)

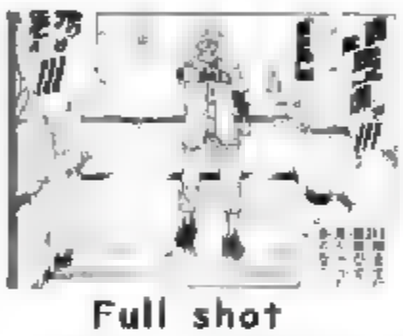
Knee shot
(Plan italien)

Bust shot
(Plan buste)

Waist shot
(Plan taille)



Long shot
(Plan large)



Full shot
(Plan d'ensemble)

Scenery
(Plan paysage)

Parts
(Plan extrêmement serré)

© Eiji Otsuka Office Sho-U Tajima / Kadokawa Shoten Publishing Co

À DROITE
Différents modèles de plans empruntés au cinéma dans le manga *MPD-Psycho*.

des exercices qui permettent à de futurs mangakas d'acquérir toutes les techniques de mise en scène du manga. Tous les éléments présents dans un plan de cinéma se retrouvent dans une case de manga. Et les cases sont enchaînées de la même manière que l'on monte un film. Par exemple, pour traduire un enchaînement serré de plans, on donne aux cases une forme allongée. Mais l'agencement des cases dans l'espace que constitue la double page est également très important. Autrement dit, les cases de manga obéissent simultanément à une logique narrative et à une logique plastique. Elles sont à la fois montées comme les plans d'un film, mais également collées sur le papier à la manière des photomontages de John Heartfield.

En quoi le rapport entre cinéma et bande dessinée est pour vous la marque d'une culture japonaise ?
Les auteurs japonais considèrent vraiment le manga comme du cinéma de papier. C'est ce même moteur qui anime Osamu Tezuka, Katsuhiro Ôtomo et le Groupe de l'An 24. Pour dire les choses simplement, ils tentent de réaliser des films sur support papier. C'est pour cela que tant d'éléments venus du cinéma se retrouvent dans leurs œuvres.
Cela peut paraître étrange à des artistes français, car en France, vous semblez au contraire vouloir faire au cinéma ce que vous ne pouvez pas faire sur le papier. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je me penche en ce moment sur les adaptations cinématographiques d'Enki Bilal, qui m'apparaissent très éloignées de sa grammaire en bande dessinée. Bilal repense complètement son langage là où nous, au Japon, essaierons le plus souvent de transcrire plan à plan la page de bande dessinée découpée case à case. Pour le passage de la bande dessinée au film, les artistes japonais considèrent généralement deux solutions, toutes deux très structurées : le respect du découpage, et c'est alors le rythme qui sert de base, ou bien le respect du personnage, et là toute l'attention est portée sur la transposition du héros. Dans ce dernier cas, les artistes japonais rapprochent plus l'adaptation de manga à celle des romans. Par exemple, ma série *MPD-Psycho* a été adaptée par Takashi Miike,

> ***“Les auteurs japonais considèrent vraiment le manga comme du cinéma de papier.”***

et j'ai préféré une refonte complète, quitte à réécrire et à redécouper.

Contrairement à Kazuo Koike (lire p. 40), qui théorise la psychologisation des personnages, vous êtes vraiment un grammairien de la narration. En quoi cela change-t-il l'écriture, d'après vous ?
Pour un auteur, le tout est de savoir quel élément on choisit de mettre en avant : le personnage ou bien la narration. Les deux sont inextricablement liés dans la structure du récit, mais personnellement, je me sens plus proche du formaliste russe Vladimir Propp, pour qui les plus petites unités narratives de base sont en elles-mêmes les « fonctions » des personnages : elles représentent tout le catalogue de leurs actions possibles, et les définissent bien mieux que toute approche psychologique.

En France, on parle d'ellipse, un effort d'imagination du lecteur nécessaire pour remplir le vide entre deux cases. Mais on peut trouver cette théorisation surévaluée, voire fausse, et se retrouver plutôt du côté du découpage par « blocs de temps » propre à la vision du langage cinématographique chez Gilles Deleuze. Cette approche semble plus conforme à la théorie japonaise. Comment travaillez-vous avec des étudiants étrangers ?
De manière générale, les Japonais considèrent que les lecteurs de bandes dessinées occidentales regardent chaque case comme un tableau. En anglais, on parle de *panel*. (Un terme qui a pour Otsuka une résonance statique, ndlr.) Mais en japonais, le mot *koma* désigne à la fois une case et une image faisant partie d'une pellicule de film. Voilà où se situe la différence entre la conception des cases de bandes dessinées et celle des cases de mangas. Mais cela n'est qu'une interprétation parmi d'autres. Pour moi, il existe quatre manières d'approcher

À GAUCHE
La scène de harakiri de Yukio Mishima dans *Unlucky Young Men*.

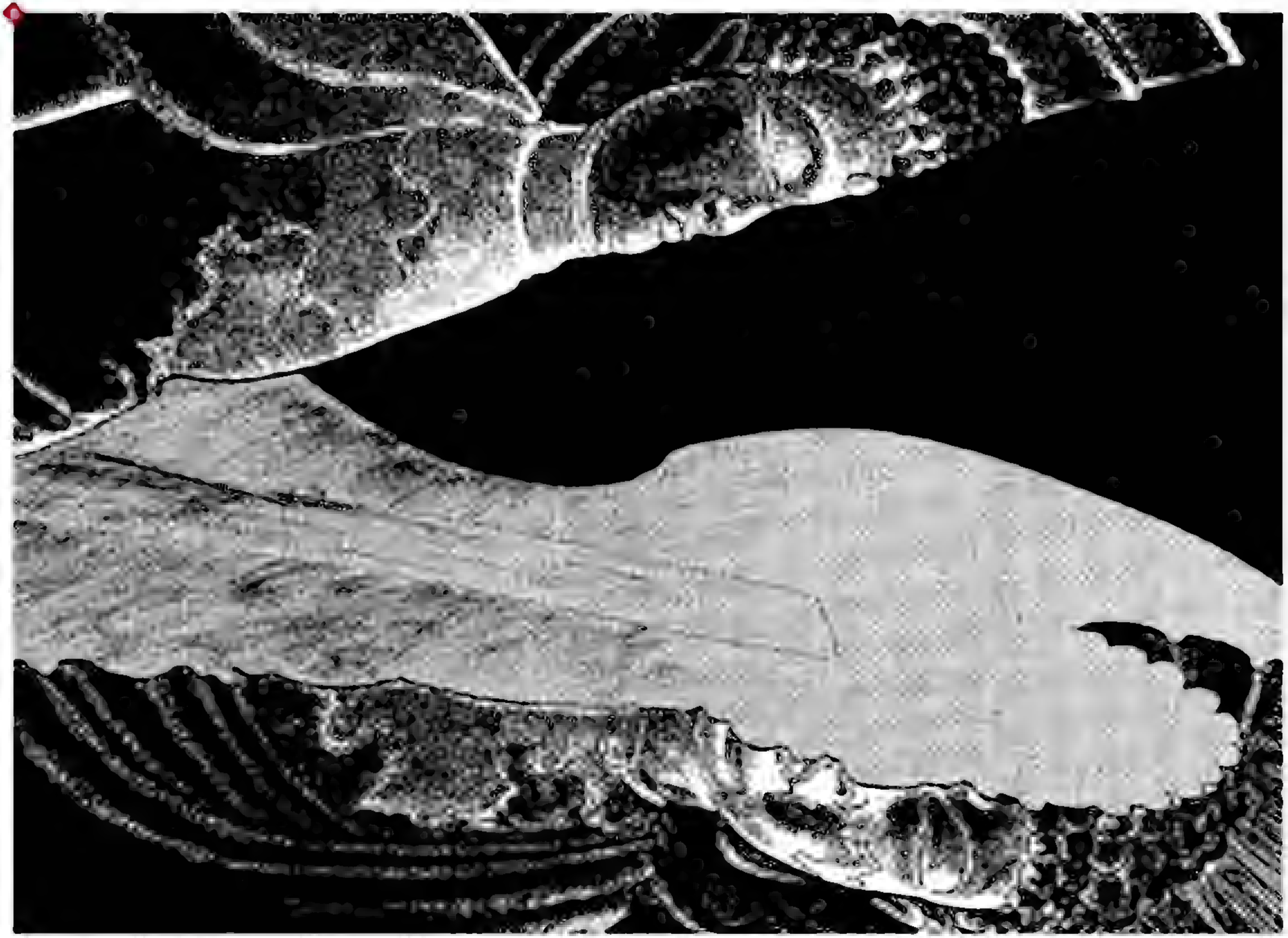
l'avez-vous vécue ? En quoi cette période est-elle déterminante pour vous, pour le Japon, et qu'essayez-vous d'en dire dans cette série ?
Seules mes œuvres grand public ont été publiées à l'étranger : des thrillers, des récits d'horreur, fantastiques, etc. Mes œuvres d'« auteur » n'ont jamais été traduites – je pense à *Aganai no Seija* (« Le Saint rédempteur »), inspiré de l'affaire de la secte de l'Arche de Jésus, à *Tokyo Michael*, inspiré du roman *Arrachez les bourgeons, tirez sur les enfants*, de Kenzaburô Ôe (Gallimard), dans lequel des adolescents sont livrés à eux-mêmes dans un Tokyo isolé par un mur gigantesque. Je pense aussi à *Octagonian*, qui se déroule durant l'occupation américaine et dont le héros est un détective ressemblant trait pour trait à l'empereur Shôwa. Mes deux dernières œuvres en date sont aussi inédites hors du Japon : *Koisuru Minzoku Gakusha* (« Le Folkloriste amoureux »), un récit d'apprentissage à propos de la naissance du roman moderne au Japon, et *Misima Boy*, le livre sur lequel je travaille actuellement. Comme je n'étais qu'un enfant dans les années 1960, le souvenir de l'Armée rouge japonaise ou le suicide de Yukio Mishima m'ont laissé de très vives impressions. C'est une époque charnière, le moment où la culture japonaise se fait absorber par la culture pop. Mishima a tenté de faire de sa personne une figure vaine et irréelle. Quand on parle de lui, il est toujours question de son amour pour l'esthétique japonaise et de ses idées nationalistes. En réalité, c'est lui qui a cerné avec le plus d'acuité la manière dont tous les éléments de la culture japonaise, y compris l'empereur lui-même, se sont peu à peu transformés en signes de la culture pop. *Misima Boy* sera à la fois un essai sur Mishima sous forme de manga et un hommage à son roman *Kyôko no Ie* (« La Maison de Kyôko ») ◆

la création d'une case : on peut la composer comme la scène d'un théâtre, la considérer dans son articulation avec la case suivante comme un plan de film post-Eisenstein, on peut aussi la traiter dans sa composition comme un tableau, ou enfin l'examiner dans sa relation à toutes les autres cases de la page. L'ellipse temporelle existe dans tous les langages, au cinéma comme dans les mangas, mais elle ne me paraît pas pouvoir définir le langage de la bande dessinée, d'ailleurs dans les bandes dessinées européennes, j'observe souvent des mises en scène visant au contraire à décomposer un instant en plusieurs cases.

En France, vous êtes très connu pour vos récits de genre. Mais vous avez également développé une œuvre très forte, *Unlucky Young Men*, qui raconte les années 1970 au Japon, ce moment où la révolte étudiante gronde contre le pouvoir et la tutelle américaine. C'est une décennie formidable pour la création, avec la revue *Garo* pour la bande dessinée. Comment

Bibliographie sélective
MPD Psycho, dessin de Sho-U Tajima, Pika Édition.
Kurosagi, livraison de cadavres, dessin de Housui Yamazaki, Pika Édition.

Merci mille fois à Kenzo Suzuki pour son soutien précieux.



Kazuo Koike

AUX SOURCES DU GEKIGA DE KOIKE

Maître respecté du *gekiga*, Kazuo Koike a structuré, à travers un essai et des cours universitaires, une réflexion sur les techniques d'écriture de scénarios.

— PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN, KUNIAKI KANNO ET DAISAKU NINEMUR TRADUCTION DE MIYAKO SLOCOMBE ADAPTATION DE STÉPHANE BEAUJEAN —

L'écrivain Kazuo Koike est l'une des figures de proue de la culture populaire japonaise moderne. Ses personnages de vengeurs inflexibles comptent parmi les premiers héros japonais à rencontrer l'Occident. Son grand œuvre, il le publie dans les années 1970 en 28 volumes de 300 pages chacun : *Lone Wolf and Cub*, les pérégrinations d'un samouraï de haut rang, exécuteur du shogun, destitué de son rang après qu'un complot a eu raison de sa réputation et provoqué la mort de sa femme, et qui ne cesse d'arpenter les routes en poussant un landau où sommeillent son fils et une batterie d'armes. La précision du cadre historique, le niveau de violence peu courant à l'époque, la beauté d'une esthétique réaliste qui emprunte beaucoup de ses codes à l'estampe, et surtout les émotions complexes que cristallise cette relation mutique entre un père et un fils unis par la mort permettent à la série de dépasser sans effort les 8 millions d'exemplaires. Le succès est tel que *Lone Wolf and Cub* est immédiatement décliné en une série de six films (*Baby Cart*), quatre pièces de théâtre et une série télévisée. L'ambiance funeste et le découpage exercent rapidement une forte influence, sur les auteurs aussi bien japonais qu'occidentaux. Frank Miller dessine ainsi les couvertures de l'édition américaine, qui débarque dans les librairies bien avant la mode du manga, en 1987, puis s'en inspire dans sa propre série *Ronin* (à paraître chez Urban Comics). *Lone Wolf and Cub*, un précurseur doublé d'une exception à bien des registres.

Or, le secret de ce succès et des nombreux suivants dans la carrière de Kazuo Koike est bien connu des Japonais. L'écrivain a en effet théorisé la scénarisation dans de nombreux manuels et fondé une école où il enseigne ses préceptes. Parmi les *alumni* aux carrières à succès se trouvent Rumiko Takahashi (*Maison Ikkoku*, *Ranma 1/2*, *Urusei Yatsura*) ou Tetsuo Hara (auteur de *Hokuto no Ken*, voir interview dans *Kaboom* n° 2). Rencontre avec l'un des enseignants les plus réputés aujourd'hui, écrivain culte qui a influencé la bande dessinée et le cinéma bien au-delà des frontières du Japon, et créateur d'une multitude de héros cultes. Car le secret, selon lui, ne tient qu'à ça : le personnage.

J'ai récemment lu votre essai *Character Shinron* (nouvelle étude sur

> KAZUO KOIKE
> ***"Je me rends compte qu'on est vraiment entré aujourd'hui dans une époque des personnages."***

les personnages – dernier ouvrage paru de Kazuo Koike, dans lequel il propose des techniques de caractérisation de personnages pour les créateurs et les services commerciaux, et analyse les tendances actuelles). J'ai eu l'impression de lire un ouvrage d'anthropologie culturelle.
Pour moi, tout commence et se termine avec les personnages. Les premières traces de culture montrent immédiatement le besoin de mythe pour expliquer l'existence des tsunamis, des incendies ou encore des séismes. Des mythes qui reposaient essentiellement sur la création de Dieu et du Diable, et qui très rapidement conduisent à l'organisation des fêtes rituelles, à la construction d'autels et d'églises, à la mise en place des offrandes, qui elles-mêmes conduisent à la naissance d'artisanats variés, de la musique, de la danse, et de toutes sortes d'arts. Aujourd'hui, les personnages traversent toutes les formes d'expression, de la littérature au cinéma en passant par les jeux vidéo.

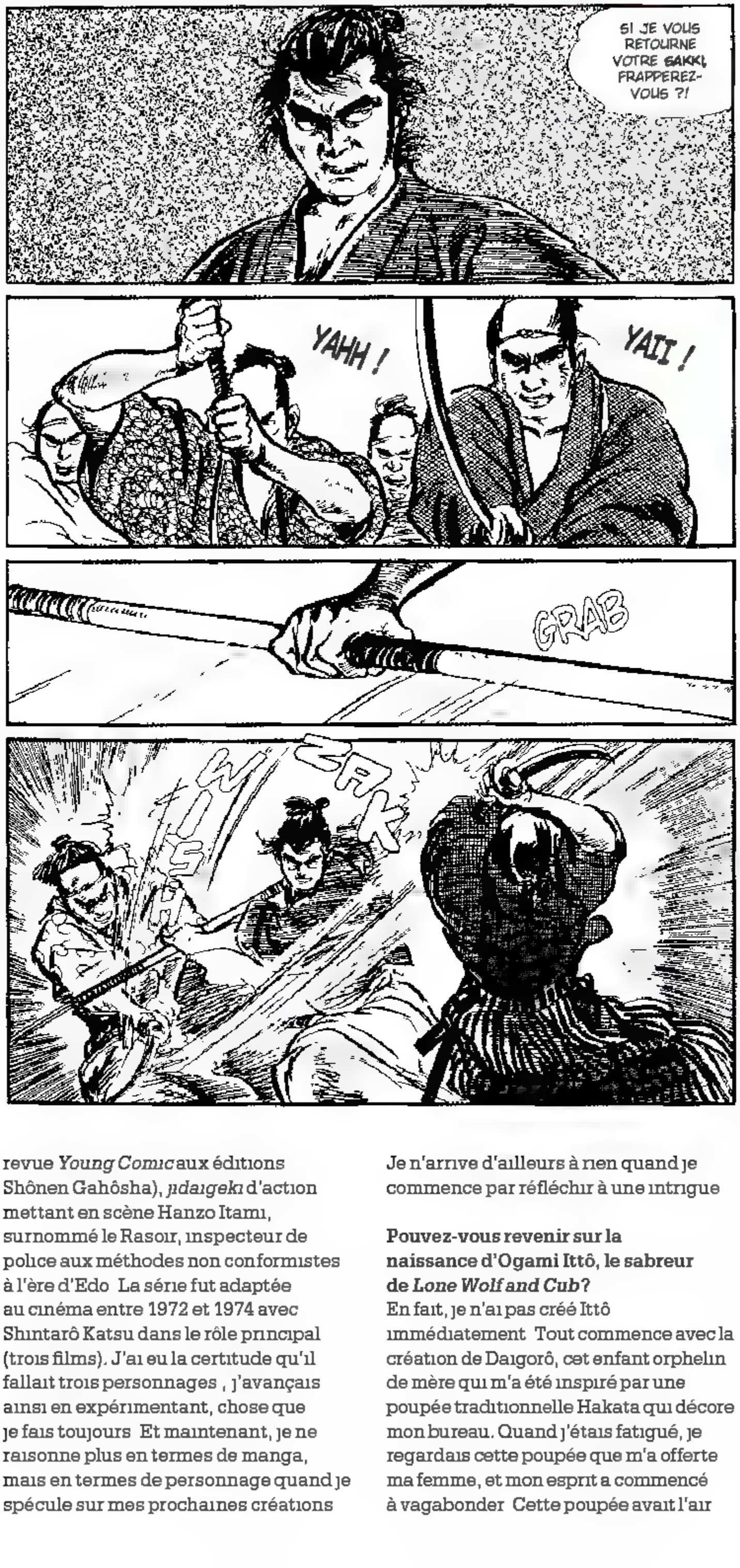
"Au début, je pensais que l'intrigue primait dans l'écriture. Je m'efforçais de bien réfléchir au scénario."

Avec Internet, leur importance s'est même amplifiée puisque de nombreuses mascottes ou personnages sans environnement romanesque rencontrent un succès uniquement dû à leur esthétique et à l'aura qu'ils distillent. Il suffit d'une coupe de cheveux, d'une tenue extravagante, d'une attitude. Ces personnages sont complètement différents de ceux qui existaient jusqu'à présent. Je me rends compte aujourd'hui, avec cette irruption de personnages sans histoire ni arrière-plan, que l'on est vraiment entré dans une « époque des personnages ». Il peut suffire de savoir chanter D'une certaine manière, c'est la même chose en politique, ou chez les acteurs.
L'idée que l'écriture doit toujours partir de la conception des personnages a peu à peu pris la forme d'un principe, jusqu'à devenir une théorie plus générale sur les personnages, que j'enseigne

Vous avez toujours prôné cette règle ?
Non, au début je pensais que l'intrigue primait dans l'écriture. Je m'efforçais de bien réfléchir au scénario, aux rebondissements et aux répliques Mais lorsque je suis allé présenter mes projets à la revue *Shônen Kingu*[1], l'éditeur, Kuwamura, que je connaissais bien, me conseilla de les réécrire car il manquait selon lui quelque chose J'ai donc recommencé en suivant ses conseils, quatre fois de suite, sans succès À la fin, il m'a dit qu'on pouvait peut-être s'en tenir à ma première proposition. J'étais en colère et assez déboussolé Mais c'était le chef, et à l'époque je n'avais pas encore compris, je ne pensais qu'à l'intrigue C'est Yûnosuke Konishi, le fondateur de la revue *Big Comic*[2], qui m'a mis sur la bonne voie. Il vantait mes qualités de conteur tout en dénonçant le manque de relief de mes personnages. Pour réagir à sa remarque, j'ai alors commencé une vraie recherche sur l'écriture des personnages.
Au début, ça n'aboutissait à rien, car je n'arrivais pas à les animer En fait, il leur manquait des motifs. J'ai ainsi compris qu'il était impossible de concevoir un héros efficace sans créer en même temps un ennemi qui lui donne une raison de se comporter en héros Ensuite, j'ai rapidement compris qu'il fallait créer un troisième personnage, un meneur de jeu ou un suppléant, quelqu'un qui puisse verbaliser les actions ou l'intrigue, car il était évident que le héros ou le méchant ne peuvent pas expliquer eux-mêmes leurs faits et gestes. C'est alors qu'a commencé à émerger mon principe d'écriture essentiellement articulé autour de la création de personnages.
Je me suis mis à analyser les chefs-d'œuvre du passé sous cet angle, et cette règle se vérifiait tout le temps ou presque . un récit, trois personnages, un bon, un ennemi, un meneur de jeu Il m'a fallu environ dix ans pour mettre tout ça en forme Car je continuais, en parallèle, à élaborer des scénarios J'écrivais *Lone Wolf and Cub*[3], en me demandant si j'allais dans la bonne direction, et avec *Hanzo the Razor* (publié entre 1970 et 1976 dans la

LONE WOLF AND CUB © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA / Koike Shin Pro Publishing Co Ltd

© LONE WOLF AND CUB © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA / Kolke Shoin Publishing Co Ltd



CI-DESSUS
Les images de couvertures sont signées par Frank Miller, l'auteur de *Sin City* lui rendra hommage dans sa série *Ronin*.

revue *Young Comic* aux éditions Shônen Gahôsha), *jidaigeki* d'action mettant en scène Hanzo Itami, surnommé le Rasoir, inspecteur de police aux méthodes non conformistes à l'ère d'Edo La série fut adaptée au cinéma entre 1972 et 1974 avec Shintarô Katsu dans le rôle principal (trois films). J'ai eu la certitude qu'il fallait trois personnages , j'avançais ainsi en expérimentant, chose que je fais toujours Et maintenant, je ne raisonne plus en termes de manga, mais en termes de personnage quand je spécule sur mes prochaines créations Je n'arrive d'ailleurs à rien quand je commence par réfléchir à une intrigue

Pouvez-vous revenir sur la naissance d'Ogami Ittô, le sabreur de *Lone Wolf and Cub*?
En fait, je n'ai pas créé Ittô immédiatement Tout commence avec la création de Daigorô, cet enfant orphelin de mère qui m'a été inspiré par une poupée traditionnelle Hakata qui décore mon bureau. Quand j'étais fatigué, je regardais cette poupée que m'a offerte ma femme, et mon esprit a commencé à vagabonder Cette poupée avait l'air triste, et j'ai commencé à me poser des questions sur l'origine de cette tristesse Je me suis dit que cet enfant ne devait pas avoir de mère. Je n'avais pas du tout pensé au père dans un premier temps Mais ensuite, ce vagabondage m'a conduit à penser à lui, parce qu'une telle situation me paraissait surtout difficile à assumer pour un père Et de fil en aiguille, je me suis demandé quelle serait la situation si ce père veuf était de surcroît samouraï et devait trimbaler ce bambin dans ses missions, quand bien même elles étaient dangereuses. Ainsi est né Ogami Ittô, père, ancien sabreur d'élite, samouraï déchu en quête de vengeance qui entraîne son jeune enfant dans sa quête mortelle et désespérée Je me suis dit qu'avoir sur les bras un gamin dont la mère est décédée serait le pire des handicaps pour un sabreur Cet enfant est son point faible, et surmonter ce problème va constituer l'intrigue, étape par étape Je ne m'attendais pas à un tel succès à l'époque. Mais je crois que la fragilité des personnages et l'empathie que suscite un enfant ont lourdement contribué au succès de la série Aujourd'hui, si ma technique d'écriture, celle que j'enseigne à mes élèves, est de toujours commencer par la conception des personnages, pour fabriquer un héros j'aurais tendance à penser qu'il vaut mieux en passer d'abord par un personnage tiers, comme la Némésis ou le méchant Daigorô, le nouveau-né, n'est pas un méchant, mais

© LONE WOLF AND CUB © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA / Koike Shoin Publishing Co Ltd

méchant, au contraire, plutôt affligé de tares. Un esprit tordu, une âme perverse, animée par des pulsions meurtrières, par exemple Ce que j'appelle le charisme, chez un méchant, c'est la démesure. Tuer une personne, c'est commettre un meurtre ; mais en tuer cent, c'est autre chose Une telle personne dégage un charisme qui rend sa simple présence effrayante C'est le cas pour Hannibal Lecter ou Dracula, dont les actes sont l'expression d'une âme perverse L'aura s'oppose alors au charisme, les faiblesses aux tares, et ainsi s'équilibre cette dialectique des personnages qui permet d'installer les bases d'un récit solide Par exemple, pour reprendre la métaphore de l'enfant comme point faible, inversez cette métaphore et essayez d'accoler un enfant à un méchant : il ne cherchera pas à le sauver mais s'en servira au contraire comme bouclier s'il se retrouve acculé. C'est pour cette raison que Retsudô Yanagi, l'ennemi fatal d'Ogami Ittô, envoie tour à tour ses enfants aux trousses d'Ittô pour l'affronter Ceux qu'il a eus avec sa maîtresse, ceux qu'il a eus avec sa femme officielle, il les mobilise tous tandis qu'il reste à l'abri dans l'ombre Voilà le modèle de dynamique narrative que j'ai mis en place en m'appuyant uniquement sur la psychologie des personnages Et en conclusion, je signe la réunion : Retsudô Yanagi finit par retrouver son âme de samouraï et se bat en duel contre Ittô Et en se faisant tuer par Daigorô, il comprend pour la première fois ce qu'est l'amour entre un parent et un enfant C'est le message que je voulais faire passer

Le fameux « Mon petit-fils… »
Oui, exactement. La phrase que Retsudô adresse à Daigorô, à ce moment-là, donne l'impression que c'est son petit-fils. J'ai réfléchi pendant un mois au moyen de lui faire dire cette réplique. Je voulais terminer par cette phrase Même si après, ça a provoqué tout un débat pour savoir si c'était vraiment son petit-fils ou non De même, après cette conclusion, j'ai reçu un coup de téléphone du PDG de l'époque de la chaîne Nippon TV Figurez-vous qu'il m'a crié dessus « Mais tu es fou ? Si Ittô se fait tuer, qu'est-ce qu'on va faire ? Tu nous mets vraiment dans une situation difficile On ne peut plus faire de suite » Il m'a dit que la série

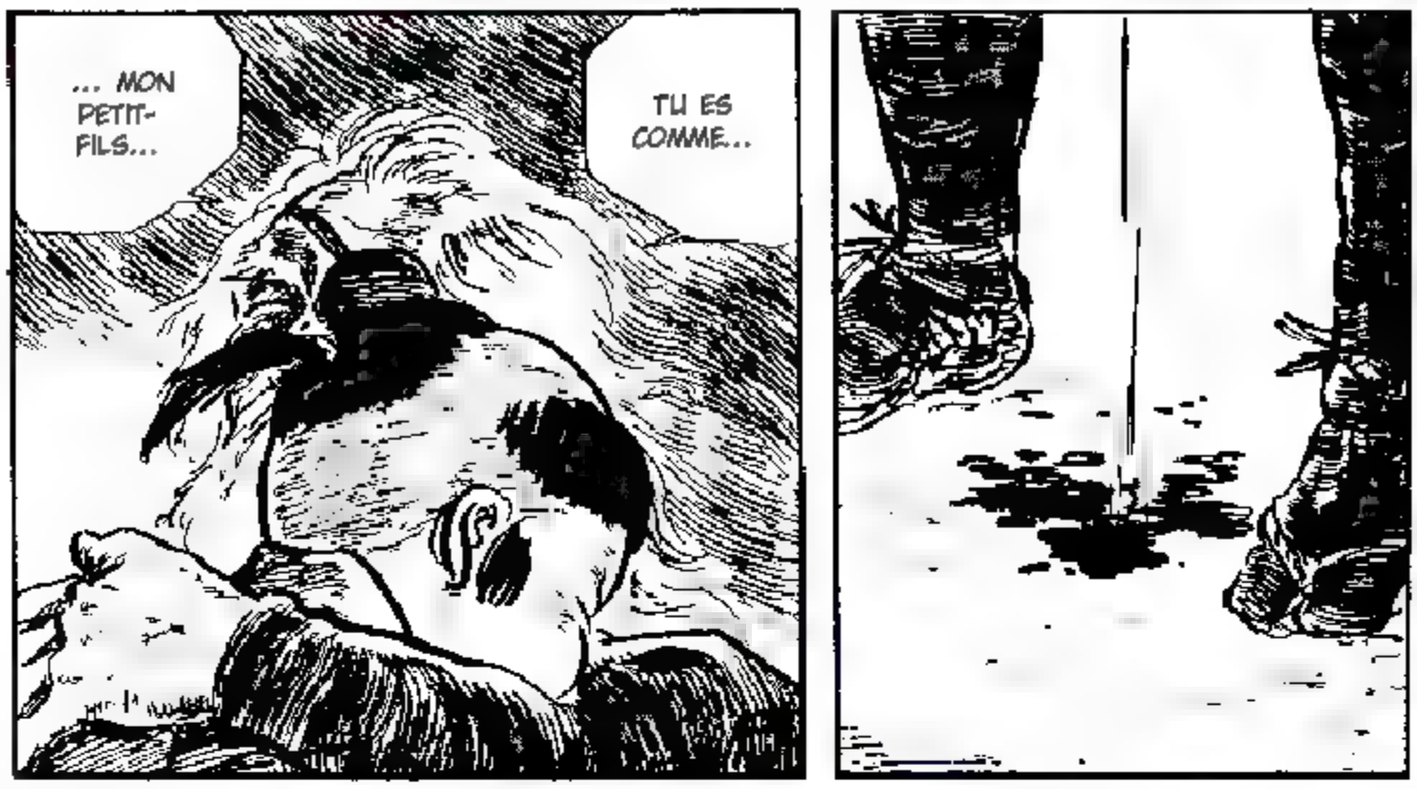
> ***"Pour fabriquer un héros, j'aurais tendance à penser qu'il vaut mieux en passer d'abord par un personnage tiers, comme la Némésis ou le méchant."***

c'est un personnage dérivatif qui me permet de concevoir le héros sous un angle différent, celui du point faible.

Quel est le contenu de vos enseignements ?
J'apprends avant tout à mes élèves à inventer des personnages incarnés qui induiront naturellement les péripéties Ensuite, il faut créer entre ces personnages un équilibre et une dynamique Un héros avec un point faible et une aura, une capacité à séduire et à convaincre le lecteur comme les protagonistes qu'il croise sur sa route Et face à lui il faut créer un

© LONE WOLF AND CUB © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA / Kodansha Publishing Co. Ltd.

À DROITE
Une conclusion ambiguë qui laissera plus d'un lecteur perplexe et ému.



ne m'appartenait pas à moi seul, mais à ses nombreux lecteurs, et que c'était aussi la fortune de Nippon TV. Je me suis excusé. À partir du moment où Ittô avait commis des meurtres, il ne pouvait pas survivre à sa quête. Sinon je n'aurais pas eu la conscience tranquille.

Ogami Ittô est-il à l'image de votre père ?
Non, même si j'ai effectivement grandi dans des circonstances familiales compliquées. Mon père était médecin militaire, stationné dans une base et donc peu présent. Quand il est rentré, j'étais déjà au collège. Ce sont mes grands-parents qui m'ont élevé. Du coup, j'ai eu du mal à me familiariser avec lui, même à son retour. Ma mère est décédée quand j'étais petit, et mon père n'arrivait pas à être proche de moi, ni de mes grands-parents maternels qui l'avaient adopté. Ça ne fonctionnait pas. Alors, il a quitté la maison. Mais j'ai grandi dans un environnement privilégié, et j'ai toujours considéré mes grands-parents comme mes parents. Je pense que c'est parce que j'ai reçu tout l'amour dont j'avais besoin que j'ai été intrigué par l'idée d'un enfant qui serait démuni de présence maternelle. Pour vous dire la vérité, je suis complètement ignorant des rapports entre un père et son enfant. J'ai 75 ans, je n'ai pas vraiment eu de père et n'ai pas eu d'enfant, j'ai donc dû me creuser la tête pour imaginer ce que pouvait être cette relation. C'est l'une des raisons pour laquelle Ittô et Daigorô dialoguent très peu l'un avec l'autre. Et lors de la conclusion, alors que je sentais bien qu'il fallait que j'appuie un peu plus fort sur la relation qui les unit, je n'ai pas trouvé de meilleure solution que de faire parler Ittô face à la mer : « Telles les vagues qui vont et viennent, nous serons père et fils pour l'éternité. » La seule chose qui me paraissait crédible dans la bouche d'un samouraï, c'était que leur relation devait transcender la mort et se récréer, encore et encore, réincarnation après réincarnation. C'est dire si j'étais démuni à ce sujet !

Y a-t-il des personnes qui vous ont particulièrement marqué parmi les auteurs avec qui vous avez travaillé ?
Gôseki Kojima, assurément. C'est grâce à lui que toute une suite de mangas a rencontré le succès. Sans lui, je n'en serais probablement pas là. Il a dessiné *Lone Wolf and Cub*. On était vraiment sur la même longueur d'onde. C'est donc à lui que je pense en premier. Ensuite, il y a Ryôichi Ikegami. Ça a vraiment été une grande chance de pouvoir travailler avec eux. Les autres, ce sont tous comme des membres de ma famille.
Mais je pense également à nombre de mes élèves, comme Rumiko Takahashi, Keisuke Itagaki, ou Tetsuo Hara (voir interview dans *Kaboom* n° 2), quand bien même je n'ai pas travaillé avec eux. En effet, même si l'idée me traverse parfois l'esprit, je pense que travailler avec son enseignant ou son ancien enseignant bride la créativité d'un dessinateur. Et pourtant, j'ai ouvert Gekiga Sonjuku[4] car je trouvais à l'époque très peu de mangakas pour faire équipe avec moi. Mais en les côtoyant, j'ai commencé à me dire qu'il serait finalement dommage pour eux de travailler à mes côtés. Avec les mangakas qui ont déjà une carrière derrière eux, je peux travailler d'égal à

"Pour vous dire la vérité, je suis complètement ignorant des rapports entre un père et son enfant."

© LONE WOLF AND CUB © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA / Kodansha Publishing Co. Ltd.

© LONE WOLF AND CUB © 2001 by KAZUO KOIKE / GOSEKI KOJIMA / Kodansha Publishing Co. Ltd

égal. Mais avec les élèves, ce n'est pas possible, car ils n'oseraient pas modifier ce que j'ai écrit. Je suis en revanche très fier de participer à la formation de nouvelles générations d'auteurs, cela augmente la compétition dans le milieu artistique, mais surtout cela permet au manga de s'affirmer davantage. Je veux mourir entouré de mes élèves en sachant qu'ils prendront la relève.

Mais dans votre enseignement, le fait que vous ne soyez pas dessinateur ne dérange-t-il pas certains ?
Si, je pense. Osamu Tezuka m'a demandé par exemple comment, alors que je venais de l'écriture, je pouvais former des dessinateurs. On était en train de boire ensemble après une réception. On était beaucoup. Je lui ai répondu que, pour avoir travaillé avec de nombreux mangakas, je connaissais bien leurs qualités et leurs défauts. Et que n'étant pas dessinateur, je pouvais voir et corriger leurs erreurs, en leur demandant par exemple de revoir leur composition. Certains s'obstinent et refusent d'être corrigés, mais la plupart comprennent. Tezuka m'a alors répondu : « Je vois. Vous êtes comme une chauve-souris, vous. » Un oiseau, et en même temps une bête

À GAUCHE
Les personnages, au centre de l'écriture chez Koike, se démarquent par leur « aura » (héros) ou leur « charisme » (ennemi), comme il l'enseigne dans ses cours.

Un homme chauve-souris. Ça doit être vrai. Je viens de l'écriture et écris à la fois des romans et des scénarios de mangas, donc je mesure la différence. J'ai plein d'anecdotes de ce genre à raconter, mais en général mon enseignement est très bien accepté.

1 Revue hebdomadaire de mangas pour garçons créée en 1963 aux éditions Shônen Gahôsha. Kazuo Koike et Ryôichi Ikegami y ont fait leurs débuts. Sa publication est suspendue en 1982, mais elle renaît la même année sous le nom de *Shônen King*, avec une parution bimensuelle jusqu'en 1988.

2 Revue mensuelle de mangas destinée aux jeunes adultes créée en 1968. Elle paraît maintenant sous forme de bimensuel. Son fondateur Yûnosuke Konishi a également édité des revues telles que *Boy's Life* ou encore *Big Comic Original*.

3 Manga paru de 1970 à 1976 dans la revue *Manga Action* aux éditions Futaba et qui narre les aventures d'Ogami Ittô, exécuteur officiel du shogun qui perd sa femme et son titre à cause d'un complot du clan Yagyû, et décide de se venger en emmenant son jeune fils Daigorô avec lui. Entre 1972 et 1973, la série est adaptée au cinéma avec Tomisaburô Wakayama dans le rôle principal. Elle sera également adaptée à de nombreuses reprises pour la télévision.

4 École de formation de mangakas, de scénaristes de mangas et de cinéma fondée en 1977 par Kazuo Koike dans le but de sauver le *gekiga* du déclin. On compte parmi ses élèves de nombreux créateurs tels que Hideyuki Kikuchi, écrivain, Yûji Honi, créateur de jeux vidéo, Takayuki Yamaguchi, mangaka. Les cours se sont interrompus en 1988, avant de reprendre en 2006.

Remerciements à Sophie Cony et Anna Rodella

Bibliographie sélective
Aux éditions Panini
Lone Wolf and Cub avec Gôseki Kojima.
Aux éditions Kana
Lady Snowblood, avec Kazuo Kamimura.
Aux éditions Kabuto
Crying Freeman, avec Ryôichi Ikegami.

De Tezuka à Koike

LE SAMOURAÏ, UN HOMME MODERNE

La figure du samouraï incarne un code moral précis (le bushido) Mais comme le chevalier en Occident, il fait souvent l'objet de réinterprétations fantasmatiques qui n'ont pas grand-chose à voir avec le rôle réel de ces guerriers dans la société nipponne.

PAR WILLIAM NIANG

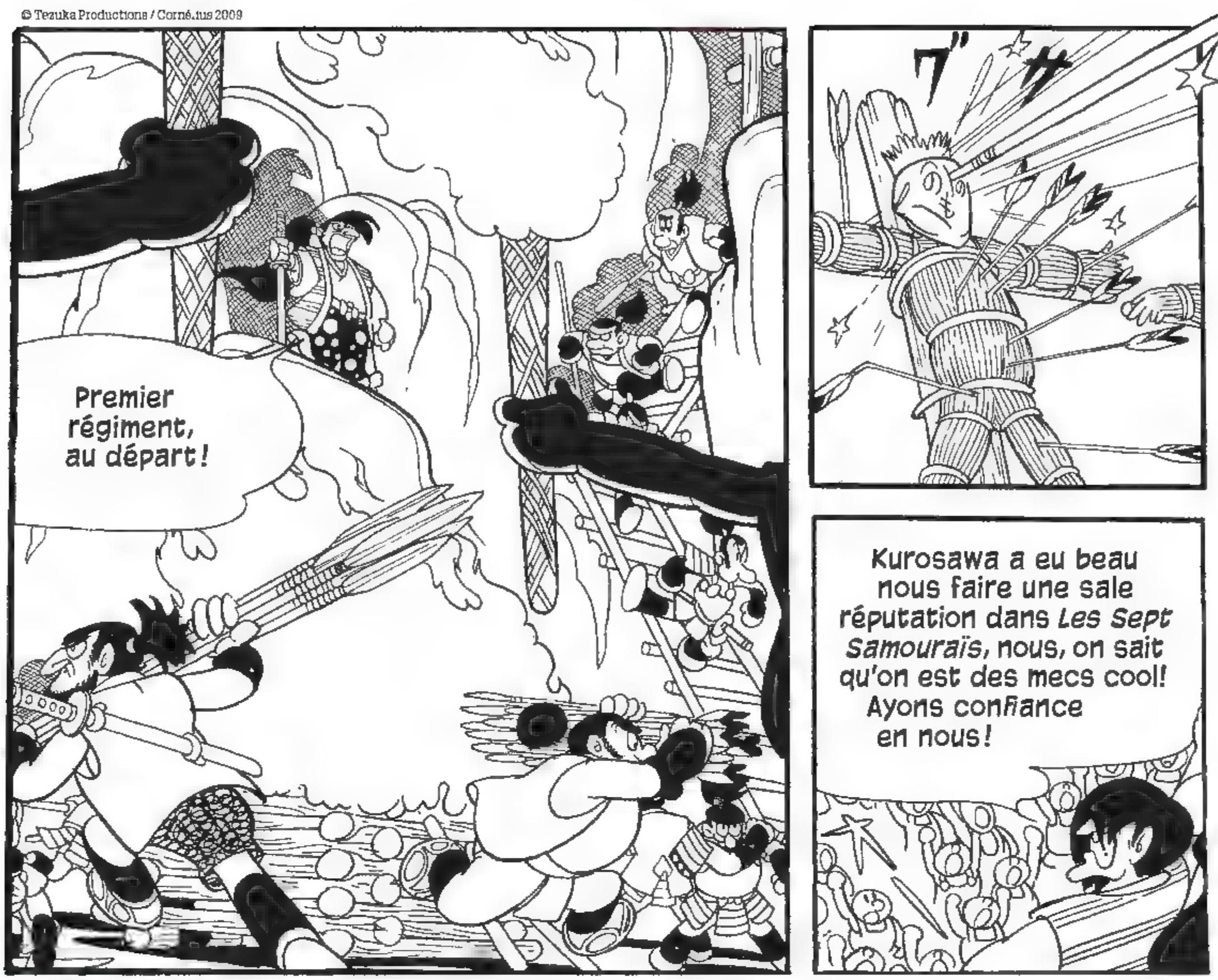
Durant l'ère Tokugawa (1600-1868), les fonctionnaires civils confucéens pratiquant le *shidô* (voie du courtisan, du lettré) occupaient une place bien plus privilégiée que les guerriers. Une réalité historique, il faut l'admettre, qui intéresse bien peu les auteurs de manga d'après-guerre Leur inspiration, en effet, vient surtout de la littérature populaire et du genre du « roman d'époque » (*jidai shôsetsu*) qui essaime depuis le début du XX[e] siècle, du le cinéma historique (*jidaigeiki*) et notamment du sous-genre du *chanbara* (cinéma de sabre), en plein essor depuis la fin des années 1920 Le Japon impérialiste et fascisant des années 1930 détourne cette icône idéale pour affirmer que la supériorité du soldat nippon se trouve dans son adhésion totale à un bushido synonyme d'obéissance à l'empereur, et de sacrifice Les samouraïs envahissent ainsi, durant la guerre, les affiches de propagande et les romans historiques à la gloire des vertus du combattant, comme avec *Miyamoto Musashi*, roman-feuilleton d'Eiji Yoshikawa publié entre 1935 et 1939 Après-guerre, les autorités d'occupation américaines, conscientes du rôle joué par les *jidai shôsetsu*, interdisent purement et simplement le genre Il faut attendre le début de la guerre froide pour que l'étau se desserre autour de la figure du samouraï. Alors que *Rashômon* (1950) d'Akira Kurosawa triomphe sur les écrans, les premiers mangas consacrés aux samouraïs fleurissent, tel *Akado Suzunosuke* d'Eiichi Fukui en 1954 Rapidement, nombre de grands noms du neuvième art nippon se frottent au genre, chacun animé par une mythologie personnelle.

Tezuka et la malédiction des samouraïs

Les samouraïs occupent ainsi une part non négligeable dans l'œuvre d'Osamu Tezuka, grand réformateur du manga moderne (voir *Kaboom* n°5). Marqué par la guerre et le militarisme, il l'est également, comme nombre de ses confrères, par le cinéma, notamment *Les Sept Samouraïs* d'Akira Kurosawa (1954). Ce film est en effet l'un des premiers à dépeindre le samouraï non plus comme un soldat inféodé à un seigneur, mais comme un défenseur de paysans démunis face à des sabreurs sans scrupules. Au final, seuls les villageois sortent vainqueurs de la confrontation. Le manga *Sarutobi*, créé par Tezuka en 1960, assume si pleinement cette influence que les allusions explicites abondent, comme lorsque le chef des samouraïs brigands harangue ses troupes avant d'attaquer le village en s'exclamant « Kurosawa a eu beau nous faire une sale réputation dans *Les Sept Samouraïs*, nous, on sait qu'on est des mecs cool » (voir page suivante) Mais Tezuka va plus loin que le cinéaste : ses paysans (notamment le jeune Sarutobi, qui possède des pouvoirs magiques de ninja) sont les véritables acteurs de leur émancipation tandis que les samouraïs ne sont que des fauteurs de guerre assoiffés de pouvoir, entraînant, à l'image du Japon militariste des années 1930 et 1940, le pays à la ruine. Ce n'est pas un hasard

> ***Nombre de grands noms du neuvième art nippon se frottent au genre, chacun animé par une mythologie personnelle.***

© Tezuka Productions / Corné.tus 2009


Premier régiment, au départ !
7"
Kurosawa a eu beau nous faire une sale réputation dans *Les Sept Samouraïs*, nous, on sait qu'on est des mecs cool ! Ayons confiance en nous !

CI-DESSUS
Osamu Tezuka fait une allusion directe aux *Sept Samouraïs* de Kurosawa, dont *Sarutobi* est un pastiche léger.

si l'on voit, au détour d'une vaste case montrant l'absurdité des combats entre *bushi*, l'un d'entre eux affublé d'une casquette de soldat nippon (voir ci-contre) *Sarutobi* présente néanmoins quelques samouraïs sous un jour positif – ceux qui refusent de ponctionner les paysans ou de se battre inutilement. Ce ne sera pas le cas dans l'œuvre de Sanpei Shirato.

Sanpei Shirato : des samouraïs sous les yeux de Marx

Le mouvement du *gekiga* naît dans la seconde moitié des années 1950 sous l'impulsion de jeunes auteurs lassés des contraintes éditoriales et scénaristiques pesant sur le manga Parmi eux, Sanpei Shirato (voir le dossier *Garo* dans *Kaboom* n°2), fils d'un artiste connu avant-guerre pour son activisme de gauche et proche de l'écrivain communiste Takiji Kobayashi Surfant sur la vague des romans de ninja (*ninpô shôsetsu*) qui connaissent, au milieu des années 1950, un grand regain de popularité, Sanpei publie des histoires qui sont principalement prétexte à livrer des analyses marxistes sur la société féodale japonaise Dans *Ninja bugeichô*, publié en 1959, mais surtout avec *Kamui-den*, qu'il fait paraître à partir de 1964 dans la revue *Garo*, il se livre à de longues ellipses sur la condition des paysans et des burakumin, parias de la société japonaise traditionnelle qui pratiquent des métiers considérés comme impurs, liés à la mort et au sang (bouchers, tanneurs, fossoyeurs) Cette insistance n'a rien de fortuit : c'est aussi dans les années 1960 que la lutte pour la reconnaissance de leurs droits connaît une réelle avancée Sous la plume de Sanpei Shirato, la vision romantique du bushido, qui faisait du sabreur un parangon de vertu protégeant les faibles, est impitoyablement déconstruite Ryûnoshin, un jeune *bushi*, réfléchit à sa condition : « Mais alors, l'art des guerriers sert-il à dominer les gens ? » Ce à quoi un vieux maître répond . « Probablement. Pour être encore plus précis, je dirais qu'il sert à tuer. » L'ensemble du dialogue permet en fin de compte d'appliquer la théorie de Marx selon laquelle l'idéologie (la superstructure) cache ou justifie la réalité économique (l'infrastructure). Le contexte politique et social de l'époque se prêtait bien à ce genre de discours, et le lectorat de *Kamui-den*, composé en partie d'étudiants et de cadres moyens, faisait certainement le parallèle entre les désillusions de Ryûnoshin vis-à-vis du bushido et les siennes. En effet, après une décennie d'espoir et d'efforts consentis, la révolution économique promise par la politique japonaise sous tutelle

À DISCUTER

Tezuka représente une bataille de samouraïs comme un vaste numéro de cirque, manière pour lui de démythifier les *bushi*. On remarque quelques allusions à la chevalerie occidentale, elle aussi moquée.

Ils m'ont recalé comme chef...
Soldats, écoutez-moi! Ceux qui sont à portée de voix, et les autres aussi! Je suis le supercommandant en chef de l'armée attaquante! C'est compris?
Je ne sais plus dans quel camp je suis!
Dis, ça te tente une petite pause?
Des glaces, qui veut des glaces? Sorbets à gogo!
Attends, je te donne le la.
Cette conque est désarccordée...

© Tezuka Productions / Cornelius 2009

américaine ne change finalement rien aux conditions des salariés dans les grandes entreprises, toujours soumis à une discipline de fer. De même, l'assimilation du samouraï à la violence – que l'on retrouve aussi chez Tezuka – fait écho au pacifisme qui infuse alors dans une société démilitarisée depuis sa défaite. Les manifestations de 1960 contre le Traité de coopération mutuelle et de sécurité signé avec les États-Unis (qui pérennisait la présence de militaires américains sur le sol nippon), puis contre la guerre du Vietnam, en sont des signes flagrants. A contrario, beaucoup des tenants d'une remilitarisation du Japon, comme l'écrivain d'extrême droite Yukio Mishima, se réclament de la figure mythifiée du samouraï qui sert l'empereur jusqu'à la mort. Akira Kurosawa, avec *Les Sept Samouraïs*, puis avec des films comme *Yojimbo* (1961) et *Sanjuro* (1962), propose quant à lui une solution alternative, en glorifiant le personnage du rônin, ce guerrier marginal et sans maître qui cumule les vertus du *bushi* et la liberté du détective privé (*Yojimbo* est inspiré de *La Moisson rouge* et de *La Clé de verre* de Dashiell Hammet), voire du *gunslinger* de western. Cet accent mis sur les vertus personnelles, déjà en germe après la restauration de Meiji (1868) et l'abolition du système des castes, permet d'affirmer la possibilité de l'ascension sociale. Sanpei Shirato, dans *Kamui-den*, se livre à une critique sans merci de cette démocratisation de la figure du samouraï semblant faire écho à l'individualisme carriériste. Son héros, Kamui, a l'illusion que posséder un sabre et savoir s'en servir lui permet d'être respecté et de pouvoir grimper les échelons de la société. Il est rapidement obligé de tuer de la manière la plus déloyale qui soit, en frappant son adversaire par surprise dans le dos. Le narrateur se livre alors à ce commentaire impitoyable : « Kamui avait ainsi fini par tuer. Afin d'obtenir liberté et dignité, il avait choisi la voie du sabre. Et cela devait fatalement arriver. En poursuivant dans cette voie, et afin de réaliser son rêve, il sera certainement amené à commettre encore davantage de meurtres. » Pour illustrer son propos, Sanpei Shirato dessine, en fond, le château de Hioki, qui abrite l'une des branches du clan Tokugawa, incarnation d'un pouvoir gagné après plusieurs décennies de guerre, au début du XVII[e] siècle. Pour parvenir à cette case, située en bas de la page, il faut d'abord lire une bande montrant en gros plan le sabre (*katana*) rengainé après avoir servi à tuer, puis Kamui, réduit à une ombre, en train de fuir la scène de l'assassinat qu'il vient de commettre. Le discours iconographique est limpide : la voie du sabre, si elle mène à la puissance et à la sécurité représentée par la forteresse, reste un chemin pavé d'assassinats et de crimes lâches.

> ***Sous la plume de Sanpei Shirato, la vision romantique du bushido, qui faisait du sabreur un parangon de vertu, est impitoyablement déconstruite.***

Hiroshi Hirata : la rémission des samouraïs

Alors qu'Osamu Tezuka choisit la critique radicale de la figure du samouraï dans *Dororo* (1967-1968, voir p. 51), un manga *yôkai* sanglant, un autre auteur de *gekiga*, Hiroshi Hirata, offre à ses lecteurs une vision plus positive. La question qui hante son œuvre peut être posée ainsi : que faire du bushido dans un monde moderne, en paix, sans armée (puisque le Japon, depuis la Constitution de 1947, ne peut plus avoir de force militaire offensive) ? Pour y répondre, ses œuvres traitent principalement de l'ère d'Edo où, à cause de la paix imposée par les shoguns Tokugawa, nombre de samouraïs et de clans se retrouvent sans raison d'être

OU ALORS, N'ÊTES-VOUS TOUS MUS QUE PAR LE DÉSIR VULGAIRE DE GRAVIR L'ÉCHELLE SOCIALE EN PROFITANT DE CETTE MODE ENVERS LE TÔSHIYA ?!
IMBÉCILES ! IDIOTS ! VOUS N'ÊTES TOUS QU'UN RAMASSIS DE CRÉTINS DÉGÉNÉRÉS !!
ET VOUS, LES QUATRE ARCHERS QUI TIREZ MACHINALEMENT JUSQU'À EN PERDRE LA VIE ! N'AVEZ-VOUS DONC AUCUNE CONSCIENCE ?! N'ÊTES-VOUS QUE DES POUPÉES INCAPABLES DE TOUTE PENSÉE AUTONOME ?!
NE VOYEZ-VOUS DONC PAS À QUEL POINT VOUS ÊTES STUPIDES ET AVEUGLES, FACE À CETTE ÉPREUVE QUI FLATTE VOTRE EGO ET VOUS FAIT PERDRE TOUTE MESURE ?! N'ÊTES-VOUS DONC QUE DES PANTINS ?!
LE VRAI SAMOURAÏ N'EST PAS UN PANTIN !!
LA VRAIE VAILLANCE N'A RIEN À VOIR AVEC LE FAIT D'OBTENIR UN NOUVEAU RECORD À L'ÉPREUVE DU TÔSHIYA ! ÊTES-VOUS DONC INCAPABLES DE VOIR UNE CHOSE AUSSI SIMPLE ?!

Kyudoshi con by H.roshi Hirata, Magazine Five © H.roshi Hirata

À GAUCHE
La révolte d'un jeune samouraï pointant du doigt ses pairs qui, impassibles et adoptant tous les trois la même position, semblent condamnés à demeurer des êtres robotisés et dépendants.

Très vite, des dérivatifs à l'activité guerrière apparaissent, comme le concours d'archerie au temple de Rengeoîn, le Tôshiya, auquel Hiroshi Hirata consacre un superbe album, *L'Âme du Kuydo* (1969). Nombre de ses personnages ne cachent pas leurs critiques vis-à-vis des dépenses fastueuses qu'entraîne le Tôshiya. « Ne voyez-vous donc pas à quel point vous êtes stupides et aveugles, face à cette épreuve qui flatte votre ego et vous fait perdre toute mesure ? N'êtes-vous donc que des pantins ? Le vrai samouraï n'est pas un pantin ! » s'emporte l'un des *bushi* (voir ci-dessus). Cette prise de position radicale ne vise pas à promouvoir, comme chez Kurosawa, une vie de rônin libre de toute entrave, mais au contraire à trouver une utilité collective à l'existence des samouraïs. Celle-ci est trop précieuse pour être le jouet des ambitions des seigneurs (daimyos), tout comme le bushido est trop important pour être dévoyé dans des rituels morbides comme le *Hiemontori* de Satsuma, où les samouraïs s'affrontent telle une meute de chiens affamés pour arracher le foie d'un condamné. On sait que certains travaux d'Hirata ont été appréciés par Mishima. Ce soutien n'est sans doute pas étranger au fait qu'Hiroshi Hirata ait adapté en *gekiga*, en 1969, le film *Hitokiri* (paru sous le titre *Tueur !* chez Delcourt). Mishima, partisan de l'empereur, y jouait un samouraï en lutte contre le shogun, à la fin de l'ère d'Edo. Mais à la différence d'Hirata, le très militant Mishima ne voyait pas quel avenir pouvait avoir le modèle du samouraï dans le Japon contemporain. Après un coup d'état raté en novembre 1970, il commet le suicide rituel (seppuku) avec un de ses disciples.

Hiroshi Hirata a beau être fasciné par le sang, au point de magnifier la souffrance de ses personnages, il n'en refuse pas moins les seppukus (qu'il juge la plupart du temps inutiles), et propose au contraire de vivre pour un idéal. C'est dans la série *Satsuma, l'honneur des samouraïs* (1977-1982), basée sur des faits historiques, qu'il développe le plus sa réflexion. Il y montre des *bushi* au XVIIIe siècle, confrontés à la misère, et contraints de travailler (les *gôshi*). Loin de dépeindre une malédiction, Hirata se plaît à caractériser, au fil des cases, des guerriers devenus artisans, ouvriers ou simples bûcherons. Une vision terre à terre déjà présente chez Sanpei Shirato qui, lui, préférait montrer la vie quotidienne des paysans ou des *burakumin*. Or, cette mise en valeur des *gôshi* n'a rien de gratuit. Forcé par le shogunat de participer à des travaux dépassant ses possibilités financières, le fief de Satsuma doit faire appel au savoir-faire des *gôshi* pour pallier le manque de liquidités. Hiroshi Hirata met en scène une classe guerrière dépouillée de ses oripeaux militaristes, devenue socialement utile, et mise au

Le très militant Mishima ne voyait pas quel avenir pouvait avoir le modèle du samouraï dans le Japon contemporain.

DORORO © 2014 by Tezuka Productions

service du bien commun Ce bushido de l'effort et du travail est accessible à tous (« Il faut faire la différence entre le samouraï au service d'un seigneur et le *bushi*, le guerrier sans notion de servitude. [...] Tout le monde peut devenir un *bushi* », expliquait Hiroshi Hirata dans une interview pour *Animeland* en 2007). Facilement transposable dans le milieu salarial, il a certainement séduit les lecteurs japonais du début des années 1980, pour certains déjà désabusés par la crise économique naissante Le mythe du samouraï comme modèle de réussite individuelle : la révolte des années 1960 était bien loin

Lone Wolf and Cub : la vengeance ou le vide

Lone Wolf and Cub (1970-1976), avec Kazuo Koike au scénario et Gôseki Kojima aux pinceaux, ne met plus en scène une collectivité, que ce soit celle des paysans révoltés ou des groupes de samouraïs. Le héros est un individu, isolé et confronté à la perte de son statut social L'image du rônin solitaire est un lieu commun du roman d'époque. L'une des premières œuvres du genre, *Le Col du Grand Bodhisattva* (*Dai-bosatsu tôge*), de Nakazato Kaizan, paru en feuilleton à partir de 1913, met en scène un samouraï solitaire, Ryûnosuke Tsukue, vivant à la fin de l'époque d'Edo Nihiliste, n'hésitant pas à tuer tous ceux qui se mettent en travers de son chemin, le personnage est caractérisé par une errance qui ne lui offre aucune perspective Incapable de choisir entre le clan des partisans du shogun (les *shinsen gumi*) et celui de l'empereur, il finit aveugle. Certains spécialistes de la littérature japonaise, comme Cécile Sakai, ont remarqué que le parcours de Ryûnosuke est à l'image de Kaizan et d'une génération qui, après avoir cru à l'ouverture libérale de l'ère Meiji, déchante suite à la répression des milieux socialistes et anarchistes japonais de 1911. Le nihilisme de Ryûnosuke et son aveuglement servent ainsi de métaphore à une société en perte de repères, écartelée entre la nostalgie d'un passé mythifié et la crainte d'une modernité qui n'apporte ni la liberté ni la prospérité promises La popularité du *Col du Grand Bodhisattva* ne s'est jamais démentie au Japon, et le personnage de Ryûnosuke est devenu l'archétype du samouraï nihiliste Porté au cinéma pour la quatrième fois en 1966, il a sans aucun doute inspiré, fût-ce lointainement, le samouraï déchu Ogami Ittô, anti-héros de *Lone Wolf and Cub*. Jadis loyal exécuteur du shogun Tokugawa, accusé à tort d'un crime qu'il n'a pas commis, Ogami Ittô affronte les hommes venus l'arrêter dans le temple familial où il s'est retranché et où sont entreposées les plaques funéraires (*ihai*) des samouraïs qu'il a jadis décapités (sur lesquelles sont gravés les blasons – *môn* – de leurs familles respectives) Durant le combat, ces plaques sont renversées au sol, éparpillées au milieu des cadavres et autour d'Ogami Ittô, en position de garde et dans l'attente de son prochain adversaire Un intérieur dévasté qui contraste avec le calme domestique des appartements du samouraï que représente Hiroshi Hirata Pour le déstabiliser, Ittô dresse devant son adversaire la plaque funéraire sur laquelle est inscrit le *môn* du shogun. Par respect, l'ennemi s'arrête Ittô en profite alors pour frapper, tranchant d'un même mouvement le blason des Tokugawa et son ennemi Cette forme particulière d'iconoclasme, qui touche à l'un des symboles les plus importants de l'aristocratie, avait déjà été utilisée par Masaki Kobayashi dans le film *Harakiri* (*Seppuku – 1962*), où un samouraï s'écroule et déverse son sang sur le

N'HÉSITE PAS À TRANSPERCER TOUT INDIVIDU METTANT LES PIEDS SUR CE TERRAIN D'ENTRAÎNEMENT ! L'HONNEUR DU FIEF KII EST EN JEU !
EMPOTÉ !
JE VOUS SUIS MAL, MAÎTRE ...
TU ES CENSÉ TE FOCALISER SUR LA CIBLE IMAGINAIRE À CÔTÉ DU VINGTIÈME APPUI DE L'AUVENT ! SI TU ÉTAIS VRAIMENT CONCENTRÉ, TU NE DEVRAIS PAS VOIR AUTRE CHOSE ! C'EST POURTANT SIMPLE À COMPRENDRE !
MAIS J'ESTIME CEPENDANT QU'UN KYUDOKA DOIT ÉVITER D'OCCIRE UNE PERSONNE PRÉSENTE DANS L'AIRE DE TIR CE N'EST PAS CONVENABLE
J'ADHÈRE TOTALEMENT À VOTRE PRÉCEPTE CONSISTANT À S'INVESTIR UNIQUEMENT DANS L'ENTRAÎNEMENT
SHAA
Kyudo Shikon by Hiroshi Hirata / Magazine Five © Hiroshi Hirata

À GAUCHE
Le rônin solitaire dans les décombres de sa maison, au milieu des symboles renversés du Japon féodal et de l'aristocratie.

môn d'un daimyo. Il s'agit bien, dans les deux cas, de représenter un héros qui renonce à l'honneur et à la société traditionnelle. Ogami Ittô, tout comme Ryûnosuke Tsukue, ne sert en aucun cas de prétexte à susciter la nostalgie du Japon médiéval à travers l'idéal du *bushi*. L'inspiration de Kazuo Koike est certainement plus à chercher dans les westerns, comme le prouve l'image finale du premier chapitre de *Lone Wolf*, où Itto s'éloigne dans le soleil couchant. Comme le cow-boy et le pionnier du far west, le rônin de Koike est foncièrement individualiste. Condamné à l'errance, animé par le désir de vengeance. Seule la présence de son bébé, Daigorô, qui regarde le lecteur en souriant alors que son père tourne le dos, crée une possible empathie. Cet individualisme résonne avec la production des autres auteurs de manga et de *gekiga* traitant des *bushi*, mais aussi avec l'actualité politique japonaise. En effet, à la fin des années 1960, la figure du samouraï est non seulement utilisée par les groupes nationalistes ultras, mais aussi revendiquée par l'extrême gauche – notamment la Faction armée rouge japonaise, créée en 1969 à partir des éléments les plus radicaux des mouvements estudiantins, et qui va rapidement se militariser. Rejetant tout passéisme, le personnage de Koike, à l'instar de Ryûnosuke Tsukue, ne se berce d'aucune illusion quant à la modernité ou à la perspective d'un futur radieux. Il n'éprouve aucun espoir, pas même celui de pouvoir vivre normalement. À l'instar du mythe du cow-boy, mis à mal dès le milieu des années 1960, notamment par les westerns-spaghettis, le rônin de Kazuo Koike n'est plus que l'ombre d'un mythe national, dans lequel plus personne, et surtout pas lui-même, ne croit. Un sentiment amer que partage Frank Miller, grand admirateur de *Lone Wolf and Cub*, lorsqu'il écrit au début des années 1980 *Ronin*, comics transposant le mythe du samouraï dans un futur cyberpunk : « Ce projet vient de l'idée que nous, les hommes modernes, sommes des rônins. Nous n'avons plus d'attaches. Je n'ai pas le sentiment, en écoutant les gens que je connais, en les regardant dans la rue, qu'ils aient quelque chose de supérieur en quoi croire. Le patriotisme, la religion, et plein d'autres choses – tout cela n'a plus de sens pour nous », déclarait-il à la revue *Comics Interview* en 1983.
Le rônin, allégorie de l'*homo-japonicus* post-moderne, puis de l'homme contemporain ? Difficile de trancher. Remarquons simplement que la production de manga autour de cette figure se porte bien. Après *Kenshin le vagabond*, de Nobuhiro Watsuki (1994-1999), le mythe du samouraï est aujourd'hui adapté, loin de sa vision nationaliste, à la culture de rue et au hip-hop, avec l'anime *Samurai Champloo* transposé en manga en 2003 par Masaru Gotsubo. ◆

Le mythe du samouraï est aujourd'hui adapté, loin de sa vision nationaliste, à la culture de rue et au hip-hop.

©Dargaud 1969 Albert, Louis / Vance, William

Ric Hochet, Bernard Prince et Bruno Brazil

MASCULINS SINGULIERS

Cherchez le garçon... Pour savoir où en est la bande dessinée, cet adage a longtemps été de mise. Garçon, adolescent, jeune adulte ou homme en pleine possession de ses moyens : la bande dessinée a été le champ d'investigation privilégié du « masculin ». Et aussi son champ de construction.

— PAR JOSEPH GHOSN

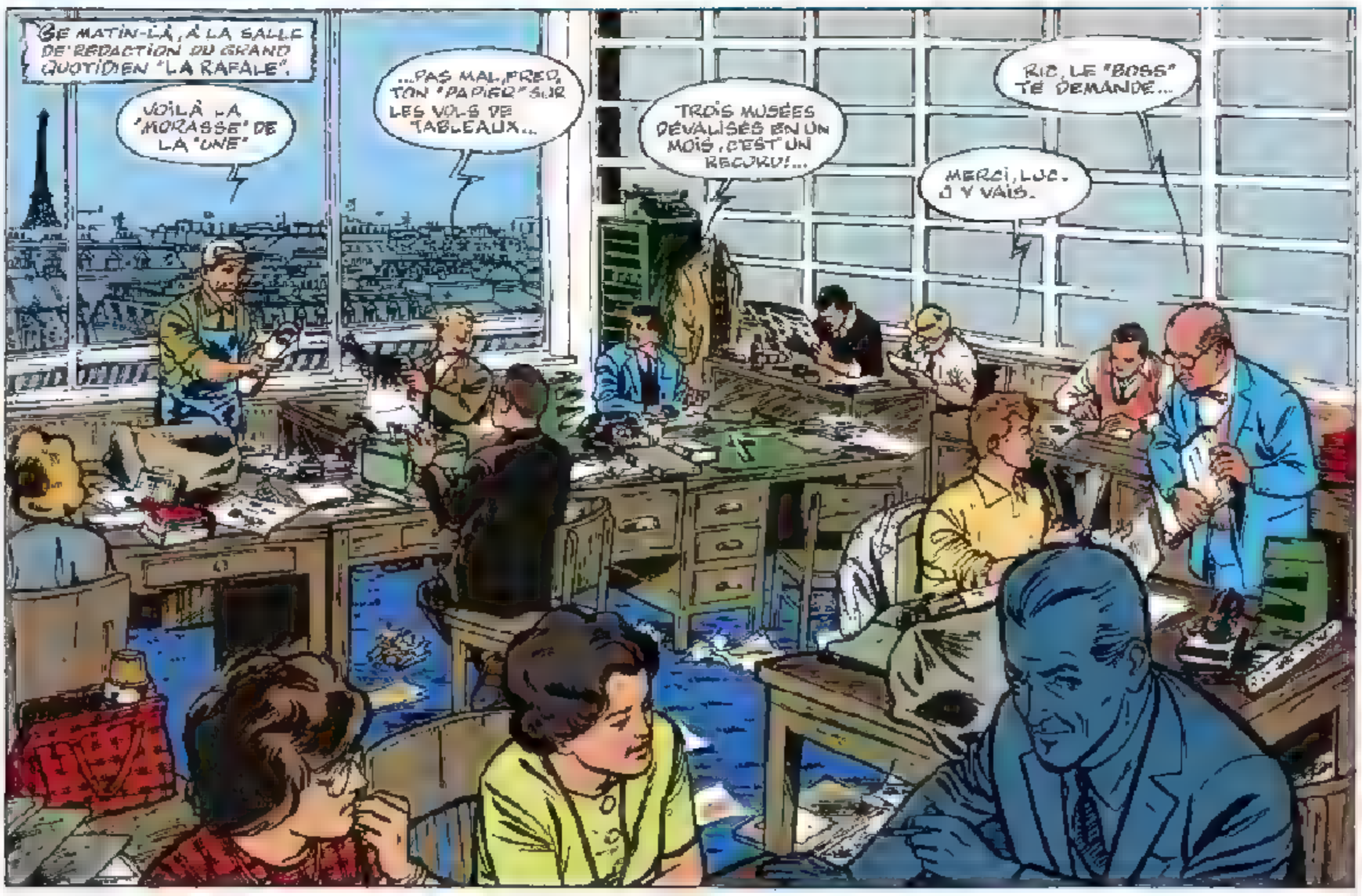
En regardant l'évolution de la BD franco-belge, depuis l'apparition de Tintin, puis de Spirou, Tif et Tondu et quelques autres héros du même acabit, il est impossible de nier que les lectures s'assombrissent brutalement à mesure que s'approchent les années 1970. Les récits d'après-guerre, jusqu'alors, mêmes portés par des auteurs parfois enclins au désespoir, ne se départaient jamais d'un esprit enfantin, d'une envie d'émerveillement face à la découverte du monde, de l'épanouissement social, de la modernité et de la technologie. Certes, une certaine défiance à l'égard de cet impératif du bonheur se lisait de temps en temps entre les lignes, dans les méandres du dessin qu'un inconscient pessimiste trahissait parfois – chez Franquin tout d'abord. Mais à l'orée des années 1970, l'inquiétude se cristallise désormais sciemment à la surface de récits. Et un nouveau genre se démarque peu à peu, installant des atmosphères plus sombres, des traitements moins idéalistes et assurément plus complexes – tout du moins dans la façon de représenter le monde et la masculinité. Ce changement-là intervient vers la fin des années 1960, et il est concomitant aux événements de Mai 68 – un hasard ? Sans doute pas entièrement : les « événements de Mai », en France et ailleurs, ont pointé l'importance formelle de la bande dessinée, du graphisme et de l'image, et la possibilité de les détourner . une planche, une narration prennent des sens différents lorsqu'on en change les mots. Elles deviennent des outils qui servent à lire différemment le monde, à le commenter, à le critiquer et à tenter de le changer. Et elles montrent donc, de façon certaine, que la bande dessinée peut tendre vers le réalisme, que même dessiné

aux États-Unis un strip est capable de parler de l'époque contemporaine, si tant est que l'on choisit les bons mots et la narration adéquate. Tout au long des années qui vont suivre, de nombreux auteurs s'embarquent dans l'aventure en faisant le choix d'une bande dessinée plus réaliste, ou tout du moins en prise avec le monde tel qu'il est en train de se faire. Ces bandes dessinées-là se retrouvent dans des revues comme *Charlie Mensuel* ou *Métal Hurlant*, dont les thèmes sont clairement liés à la contre-culture. Avec le temps, elles ont pris l'ascendant, au moins critique, sur les autres séries de l'époque, jugées plus conventionnelles, qui perpétuaient le classicisme franco-belge d'après-guerre. Si les séries les plus commerciales des années post-68 portent en elles des envies de renouveau, et instaurent lentement un dialogue différent entre la bande dessinée et la contemporanéité, trois séries semblent rétrospectivement proposer quelque chose de plus : une nouvelle manière d'incarner l'héroïsme. Ric Hochet, Bruno Brazil et Bernard Prince, trois personnages aux séries plus ou moins longues, incarnent ainsi à un moment donné, et pendant quelques années, le basculement vers un nouveau type de héros, précisément en réaction aux modèles les ayant précédés. Au passage, il est sans doute intéressant de noter que ces trois séries sont publiées par Le Lombard, éditeur d'origine de *Blake et Mortimer*, d'*Alix* et de *Lefranc*, mais aussi d'un grand nombre de séries qui valorisèrent un modèle archétypal de héros viril « catégorisable » – au choix : aventurier, journaliste, policier ou sportif. Ce modèle aura été conjugué à tous les temps et à tous les modes dans le journal *Tintin*, et il témoigne de cette capacité de la bande dessinée (que celle-ci se pense ou pas comme un marché, et l'on sait que les années 1970 ont vu la montée en puissance des services commerciaux dans les maisons d'édition) à générer des clones. Des clones plus ou moins bien produits, mais rarement aussi intéressants et représentatifs de leur époque que Ric Hochet, Bernard Prince et Bruno Brazil ont pu l'être des années 1970.

Ric Hochet

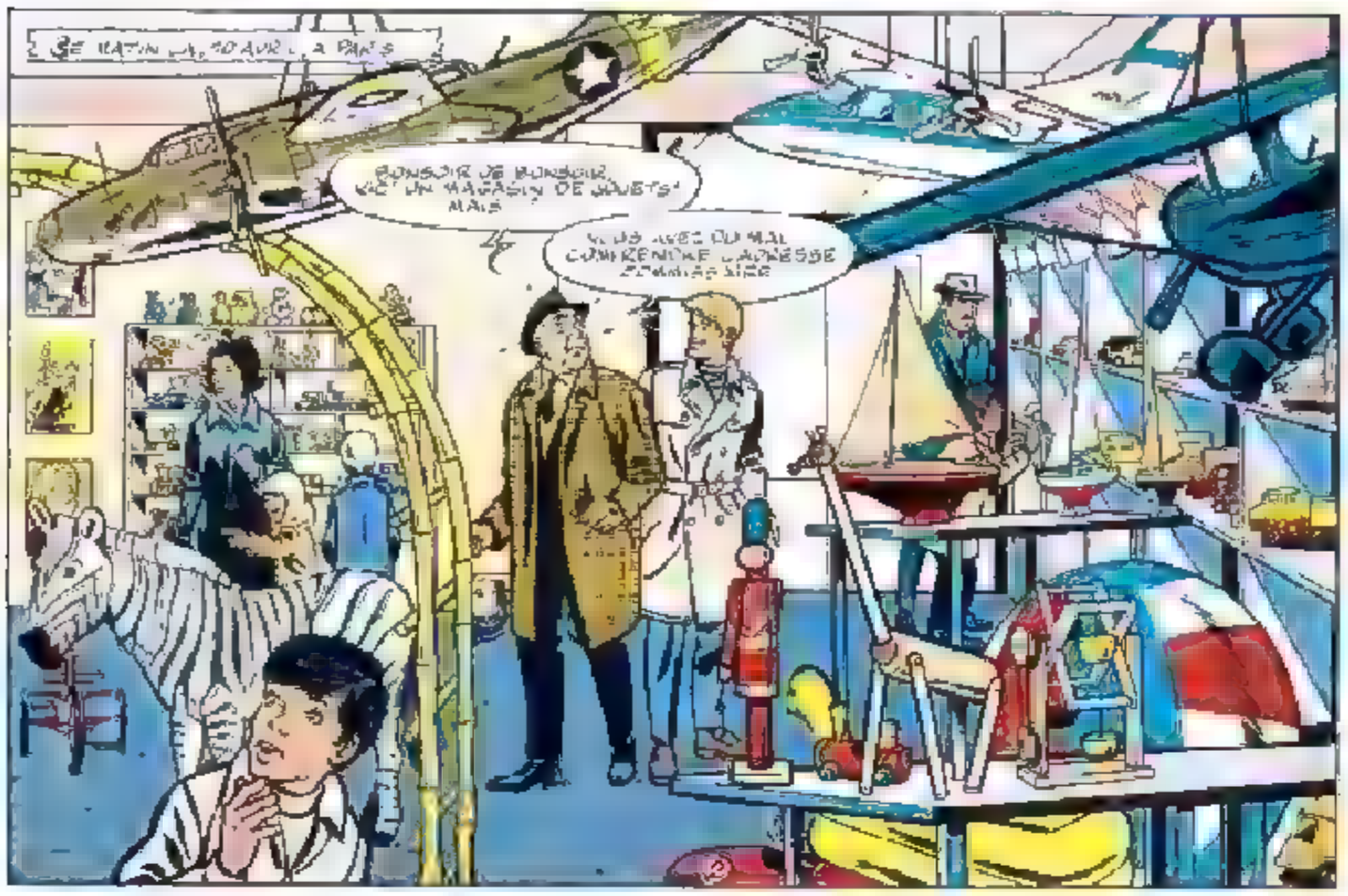
Ric Hochet est le premier exemple de cette transition vers la modernité : né dans les années 1950, il adopte dans un premier temps la silhouette lisse et typique d'une lignée de reporters de bande dessinée, dans la foulée de Tintin ou Spirou. Même si, dès les premiers épisodes, Ric Hochet évolue dans un monde plutôt réaliste, ce qui le distingue un tant soit peu de ses collègues de papier. Dès ses premières aventures, par exemple, se dévoilent ainsi les intérieurs des salles de rédaction du journal qui l'emploie. Et si les histoires qui le concernent sont longtemps classiques, la résolution des intrigues policières dépend toujours de l'intelligence dont il fait preuve, précisément par contraste avec les humeurs bougonnes et l'inefficacité de son ami le commissaire Bourdon. La relation Hochet / Bourdon souligne d'ores et déjà un désir de changement de regard sur les rapports entre générations, comme si un

Ric Hochet évolue dans un monde réaliste, ce qui le distingue un tant soit peu de ses collègues de papier.


CE MATIN-LÀ, À LA SALLE DE RÉDACTION DU GRAND QUOTIDIEN "LA RAFALE".
VOILÀ LA "MORASSE" DE LA "UNE"
...PAS MAL, FRED, TON "PAPIER" SUR LES VOLS DE TABLEAUX...
TROIS MUSÉES DÉVALISÉS EN UN MOIS, C'EST UN RECORD!...
RIC, LE "BOSS" TE DEMANDE...
MERCI, LOC. J'Y VAIS.

© TIBET + DUCHÂTEAU / ÉDITIONS DUPUIS (Dargaud-Lombard sa) 1 © Lombard 1984 Duchâteau / Tibet

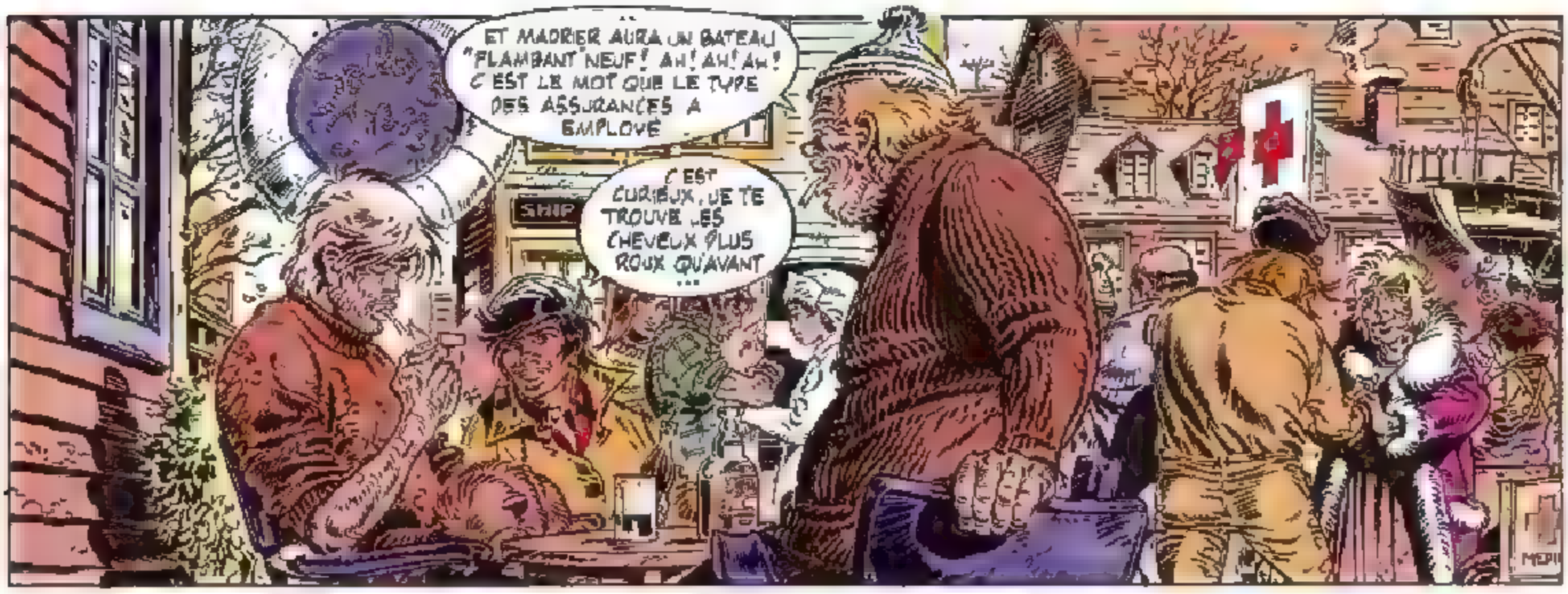
© TIBET + DUCHÂTEAU / ÉDITIONS DU LOMBARD (Dargaud-Lombard sa) 1969 © Lombard 1969 Duchâteau / Tibet


CE MATIN UN NOYAU A PARIS
BONSOIR DE BONSOIR, C'EST UN MAGASIN DE JOUETS! MAIS
IL Y A AVEC DU MAL COMMENCHE LA DANSEUSE ETOILE DE L'OPERA

commissaire Maigret devenu rouillé laissait la place à un jeune homme plus moderne, ou comme si, dans la lutte contre Fantômas, Fandor supplantait allègrement le commissaire Juve, habitué à avoir un train de retard. Cette relation fonde l'une des dynamiques de la série, et trouve un accent plus prononcé quand les auteurs de la série, le dessinateur Tibet et le scénariste André-Paul Duchâteau, introduisent un personnage inattendu : Richard, le père de Ric Hochet, sorte de brigand très aimable, d'Arsène Lupin sur le retour. Sa présence devient un aiguillon pour Ric Hochet, lequel, par contraste encore, gagne en contemporanéité. Physiquement semblables, Ric et son père sont à l'origine d'une dynamique particulière : souvent victime d'anciens complices, qui le manipulent ou le font chanter, le père est sauvé par le fils à plusieurs reprises. Tout invite à penser que, d'un point de vue professionnel autant que social, c'est le nouveau monde qui sauve l'ancien et en porte la rédemption. L'aura protectrice de Bourdon tombe, perd de ses aspects centraux. Elle devient un accessoire de la série, au profit de l'idée d'une jeunesse qui prend possession d'un monde abîmé par les anciens, par ceux qui en ont profité avant eux. La vieillesse est-elle un naufrage ? La jeunesse de Ric Hochet est en tout cas flagrante et symbolisée par son look des années 1970 – cheveux mi-longs, pantalons d'époque aux poches horizontales et aux jambes en pattes d'eph, veste mouchetée – et par son véhicule – une Porsche d'un jaune très pop. Ric Hochet, observé sous cet angle, est un personnage qui passe de l'adolescence à l'âge adulte, et cela presque sans que ses auteurs s'en aperçoivent. Comme la plupart des personnages de BD, il ne vieillit pas : tout au long de la série, qui a duré jusqu'au décès de son dessinateur en 2010, Ric est demeuré le même, ancré dans sa jeunesse physique. Pourtant, tout comme Dupuy et Berbenan l'avaient sciemment fait avec le personnage de Monsieur Jean, Tibet et Duchâteau font grandir leur créature, sauf que le récit laisse à penser qu'ils n'en ont jamais pris conscience. Comme si ce passage résultait plus d'une réaction à l'époque que d'une volonté dramatique : les histoires des années 1970 sont plus noires, en prise avec la société qu'elles tentent de décrire, notamment dans ses tensions de classe, entre riches et pauvres, citadins en plein essor et paysans en train de disparaître. Ric Hochet cartographie implicitement la France et ses humeurs, ses désirs et ses angoisses. Dans ces années-là, entre Pompidou et Giscard, il est l'homme de toutes les situations.

Bernard Prince

Bernard Prince, lui, est une figure proche mais tout de même très lointaine, qui symbolise un autre genre d'idéal, une autre façon de se comporter face à la vie adulte. Ancien flic (ses premières aventures, des récits courts repris dans le volume *Bernard Prince, d'hier et d'aujourd'hui*, le dépeignent ainsi), il symbolise l'idée même de l'homme qui a changé de vie pour mieux larguer les amarres. Qui est-il exactement ? Tout comme Ric Hochet, Bernard Prince (création du scénariste Greg et du dessinateur Hermann) est né dans les années 1960 – en 1966, juste avant la révolution de 68. Ses cheveux sont blancs (un trait typique du héros un peu viril, un peu différent) et on ne lui connaît guère d'aventures


ET MADRIER AURA UN BATEAU "FLAMBANT NEUF"! AH! AH! AH! C'EST LE MOT QUE LE TYPE DES ASSURANCES A EMPLOYÉ
C'EST CURIEUX, JE TE TROUVE LES CHEVEUX PLUS ROUX QU'AVANT ...
SHIP

© HERMANN + GREG / ÉDITIONS DU LOMBARD (Dargaud-Lombard sa) 1974 © Lombard 1974 Greg / Hermann

© HERMANN + GREG / ÉDITIONS DUPUIS/LOMBARD (Dargaud-Lombard sa) 1972 © Lombard 1972 Greg / Hermann

Depuis 1968, la bande dessinée est avant tout une cartographie qui aide à se repérer dans un monde particulier. Celui de l'innocence perdue.

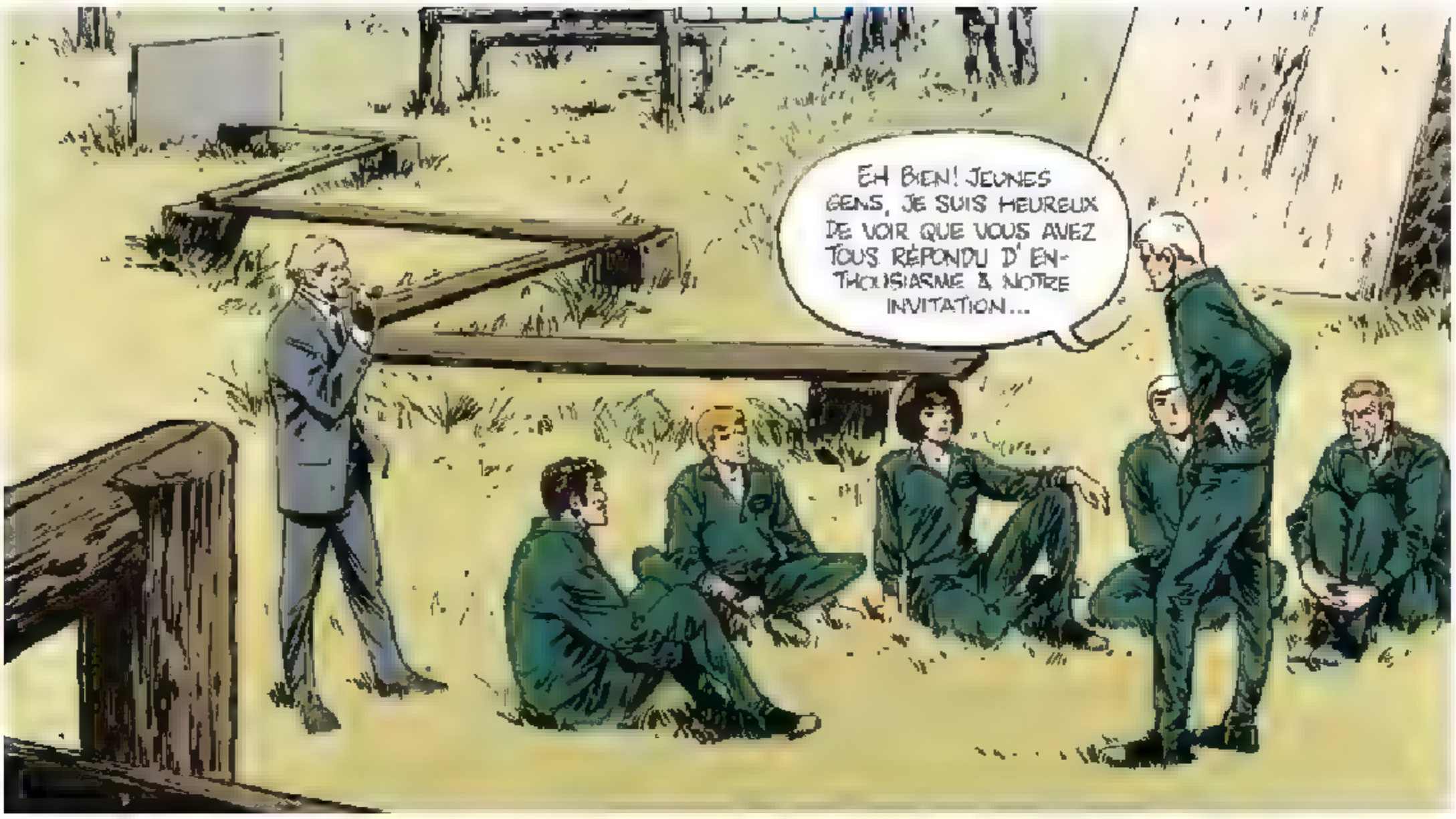
sentimentales. En bref, il a peu de liens, sinon amicaux. Avec Djinn tout d'abord, un petit garçon aux origines asiatiques confuses (l'Inde et le Pakistan sont tous deux mentionnés) que Prince arrache au tiers-monde dans l'une de ses premières aventures policières. Prince est aussi ami avec Barney, un personnage bourru de marin roux qui évoque en creux un capitaine Haddock modernisé. À eux trois, Prince, Barney et Djinn figurent une mise en abyme, ou plutôt une forme de *reboot* moderne du triumvirat d'Hergé. Tintin, Haddock et Milou (si l'on part du principe qu'Hergé traitait cet animal comme s'il était un être humain). Autour de Prince, Djinn et Barney jouent tous deux le rôle du *sidekick*, compagnon de tous les instants, capable autant du courage le plus épatant que de la naïveté la plus bêtement désarmante.

Tout comme Tintin, Bernard Prince se réclame dans l'une de ses aventures d'un métier qu'il n'exerce plus, et troque le sédentarisme d'une vie d'employé contre une insatiable soif de parcourir le monde. Un semblant de fuite ? En quelque sorte, Prince et ses deux compagnons fuient la terre ferme : ils passent leur temps sur un bateau qui les mène d'une aventure à la suivante. Pour eux, la terre ferme, c'est l'inconnu, le danger. Comme pour Tintin, chaque pays étranger renferme sa dose de tourments, si ce n'est que Bernard Prince est ancré dans une nouvelle époque, celle de la modernité : ses ennuis relèvent le plus souvent de problématiques écologiques, terroristes ou politiques, désormais soutenues par une vision du monde emplie de pessimisme, outrancièrement hantée par l'idée de la chute ultime, de l'indispensable sacrifice de soi pour se sauver. Bernard Prince se retrouve, un peu par sa faute, toujours dans des situations extrêmes dont la représentation est plutôt réaliste, mixée avec des couleurs souvent brunes, comme cramées par le soleil sous lequel le trio vogue, l'ensemble rend ainsi compte d'une manière de dévisager le monde très tendue, abîmée par ce qu'elle voit, par ce qui est dessiné. Au-delà de l'optimisme, des conclusions heureuses et des leçons apprises, la série est hantée par le désenchantement – notamment celui qui surgit face aux catastrophes naturelles, très présentes dans la série. Pour autant, il souffle sur Bernard Prince un vent étrange, un sentiment de liberté · passé les premiers récits où il apparaît en costume strict, dans son rôle de flic, la suite de la série le montre au contraire plus libre, à la fois dans son corps, sa figure, ses cheveux qui flottent et ses vêtements plutôt cool.

Bruno Brazil

Bruno Brazil est le troisième exemple du héros masculin *seventies* qui trouve sa personnalité en résonance avec les thématiques de la décennie. La série couvre d'ailleurs quasiment dix ans : apparu en 1967, le personnage disparaît en 1977 avec le *Dossier Bruno Brazil*, qui vient fermer une boucle narrative sans apporter de conclusion à la somme de récits racontés en une décennie (et pile 10 albums). Là encore, Greg est le scénariste, agissant sous le pseudo de Louis Albert, tandis que les dessins sont signés William Vance, qui n'a pas encore commencé à travailler sur *XIII*. Vingt ans plus tard, un ultime récit donnera un semblant de point final à la série (*La fin...!??*, 1995). Mais tout est en fait contenu dans ce qui a été développé au cours des premiers volumes. À savoir : une suite d'histoires que l'on pourrait envisager comme un unique récit, notamment à partir du tome 2, *Commando Caïman*, dans lequel Bruno Brazil monte une équipe de paramilitaires. Comme pour Bernard Prince, le passage dans les années 1970 marque une métamorphose · Brazil cède son statut d'espion solitaire, de James Bond bien élevé, pour passer espion chef de bande. Et tout est dans ce dernier mot : une bande. Celle de Brazil est constituée de personnalités antinomiques et complémentaires, à la façon d'un mélange entre les *Douze*

© Dargaud 1969 Albert Louis / Vance, William



Salopards de Robert Aldrich et les *X-Men* de Chris Claremont. Dès sa constitution, l'équipe vogue vers une mort annoncée, et se trouve au fil des récits mise à mal, puis quasi totalement décimée. Plus les récits renforcent le réalisme ou se rapprochent d'une réalité dangereuse pour oublier les histoires évoquant le cinéma, plus la mort est présente. *Bruno Brazil* rejoue en quelque sorte la confrontation de la BD de l'époque avec la réalité des *seventies* : une réalité née d'un monde dangereux et difficile à cerner. Un monde à la rencontre duquel il est nécessaire d'aller. Là encore, le récit d'aventures classique à la *Spirou* ou à la *Tintin* est malmené, car il débouche sur la fatalité de la violence – là où les classiques des années 1950 et 1960 s'échinaient à maintenir en place une utopie béate en adéquation avec l'éloge de la modernité, quand bien même les auteurs n'y croyaient plus. Une violence que Vance rend merveilleusement bien grâce à des effets de stylisation impeccablement menés, jouant sur la tension entre des représentations sexy (ses femmes sont à tomber), des scènes relevant du pur roman d'espionnage (on songe souvent à *James Bond* et sa hiérarchie) et d'autres allant au-delà des films violents de l'époque, notamment ceux du *giallo* italien. Ici, le héros masculin est mis à rude épreuve, chahuté, malmené, incapable de trouver une rédemption à sa mesure.

Le monde de Bruno Brazil, c'est un peu l'improbable rencontre entre Blake et Mortimer et les récits complets de la maison d'édition Elvifrance : la mort au rendez-vous est d'abord le symptôme d'un sujet éminemment compliqué à représenter en BD – la fin de l'innocence. Au fond, c'est bien de cela qu'il s'agit pour ces garçons aventuriers des *seventies*. Ric Hochet court après un monde idéal qu'il tente de préserver. Bernard Prince fuit le monde pour ne pas en être dégoûté, mais chaque escale lui fait perdre de sa superbe, le rend de moins en moins immaculé. Et Bruno Brazil expérimente peu à peu la perte brutale des idéaux. Ceux qui ont grandi en lisant ces héros-là savent bien une chose : depuis 1968, la bande dessinée est avant tout une cartographie qui aide à se repérer dans un monde particulier. Celui de l'innocence perdue. ◆

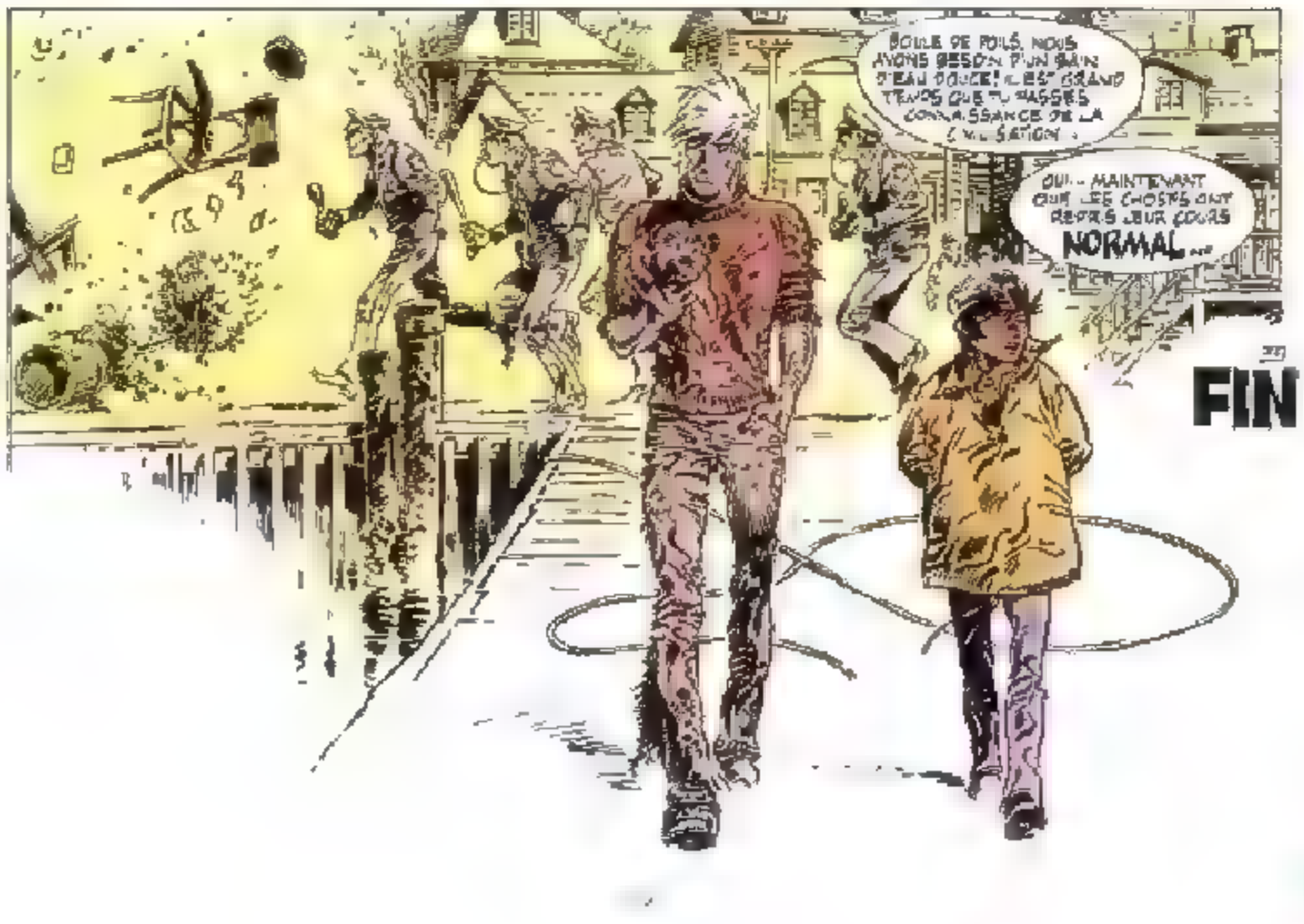
Bibliographie :

Ric Hochet, de Tibet et A. P. Duchâteau (78 tomes parus, Le Lombard).

Bernard Prince, de Greg et Hermann (intégrale en 3 volumes, Le Lombard).

Bruno Brazil, de Greg et Vance (intégrale en 3 volumes, Le Lombard).

Mille mercis à Diane Rayer.


BOUH DE FOU, NOUS AVONS BESOIN D'UN BAIN D'EAU DOUCE! IL EST GRAND TEMPS QUE TU PASSES CONNAISSANCE DE LA CIVILISATION !
OUI... MAINTENANT QUE LES CHOSES ONT REPRIS LEUR COURS NORMAL...
FIN

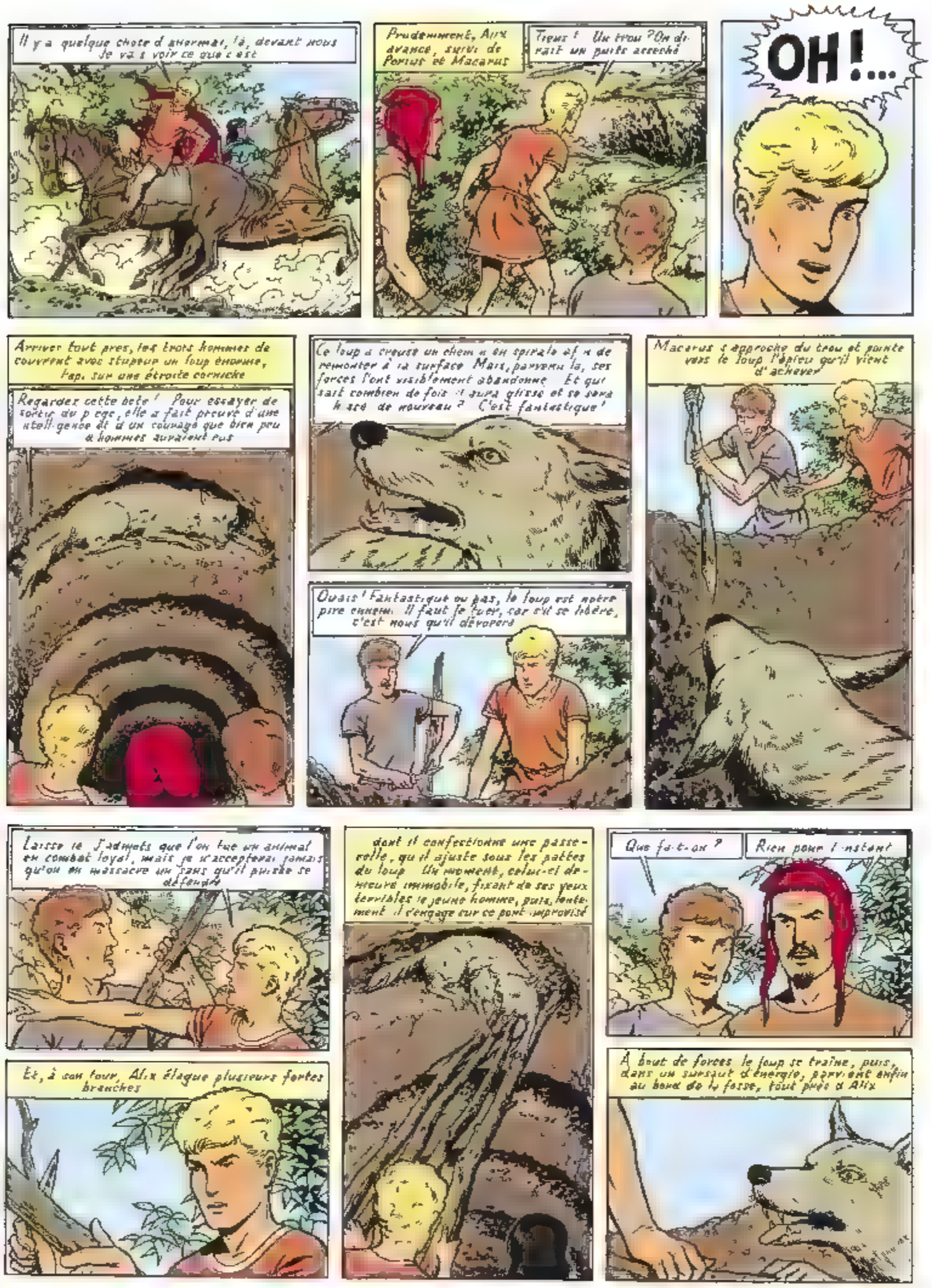
©Jacques Martin / Casterman

Jacques Martin

ALIX L'INTRÉPIDE

Alix et son pendant contemporain Guy Lefranc incarnent des héros visiblement débarrassés de toute fantaisie. Ils n'ont ni l'entourage comique de Tintin ni le décalage linguistique et vestimentaire de Blake et Mortimer. Leur richesse est ailleurs. Vestiges d'une conversation avec Jacques Martin.

Né à Strasbourg en 1921 et disparu en 2010 en Suisse, Jacques Martin s'était installé en Belgique dès 1945 pour réaliser des bandes dessinées pour les revues *Wrill*, *Bravo*, et surtout *Tintin*. C'est pour cet hebdomadaire qu'il créa en 1948 son héros le plus célèbre, Alix, puis, en 1952, Lefranc. Entré aux Studios Hergé en 1954, il acheva *La Vallée des cobras* (une aventure de *Jo, Zette et Jocko*) et participa à l'élaboration des gags et des péripéties de plusieurs albums de *Tintin*, de *L'Affaire Tournesol* à *Vol 714 pour Sydney*. Avec Hergé et Jacobs, Martin incarnait une certaine forme de classicisme de l'école belge. S'éloignant très tôt de la ligne claire, il a su forger un style personnel, où les décors, grandioses, jouent un rôle primordial. Chef de file de la bande dessinée historique, Martin a aussi écrit de nombreux scénarios pour des auteurs que l'on considère parfois comme ses héritiers, tels Gilles Chaillet (*Lefranc*), Jean Pleyers (*Jhen*), et dans une moindre mesure André Juillard (*Arno*). Vedette du journal *Tintin*, Alix est depuis sa création l'archétype du héros pour adolescents : chaste, loyal et courageux, il rétablit l'ordre et redresse les torts avec un sens du désintéressement hors du commun. Pour toutes ces raisons, mais aussi par son caractère historique, la série rassure depuis longtemps les éducateurs et les parents allergiques aux « illustrés ». Les apparences ne doivent cependant pas tromper derrière l'aspect didactique des intrigues et le caractère exemplaire du héros se cachent des préoccupations adultes plus complexes, au sujet


Il y a quelque chose d'anormal, là, devant nous. Je vais voir ce que c'est
Prudemment, Alix avance, suivi de Ponius et Macarus
Tiens ! Un trou ? On dirait un puits asséché
OH !...
Arriver tout près, les trois hommes découvrent avec stupeur un loup énorme, fap, sur une étroite corniche
Regardez cette bête ! Pour essayer de sortir du piège, elle a fait preuve d'une intelligence et d'un courage que bien peu d'hommes auraient eus
Ce loup a creusé un chemin en spirale et a pu remonter à la surface. Mais, parvenu là, ses forces l'ont visiblement abandonné. Et qui sait combien de fois il aura glissé et se sera blessé de nouveau ? C'est fantastique !
Ouais ! Fantastique ou pas, le loup est notre pire ennemi. Il faut le tuer, car s'il se libère, c'est nous qu'il dévorera
Macarus s'approche du trou et pointe vers le loup l'épieu qu'il vient d'achever
Laisse-le ! J'admets que l'on tue un animal en combat loyal, mais je n'accepterai jamais qu'on en massacre un sans qu'il puisse se défendre
dont il confectionne une passerelle, qu'il ajuste sous les pattes du loup. Un moment, celui-ci demeure immobile, fixant de ses yeux terribles le jeune homme, puis, lentement, il s'engage sur ce pont improvisé
Que fait-on ?
Rien pour l'instant
Et, à son tour, Alix élague plusieurs fortes branches
À bout de forces, le loup se traîne, puis, dans un sursaut d'énergie, parvient enfin au bord de la fosse, tout près d'Alix

©Jacques Martin - Casterman

desquelles l'auteur s'est rarement exprimé. Dans l'entretien qui suit, réalisé par Benoît Mouchart bien avant qu'il ne devienne directeur éditorial des éditions Casterman, Jacques Martin évoque sans fard des thèmes aussi divers que la censure, le paranormal et l'homosexualité, mais aussi sa tentative de putsch manquée aux Studios Hergé.

La création d'*Alix* n'a pas bénéficié d'une longue réflexion de votre part : la première page que vous aviez adressée au journal *Tintin* en 1948 n'était d'ailleurs, de votre propre aveu, que la simple reprise d'un rebondissement de *Ben-Hur*...

C'est juste. J'avais réalisé cette page en toute hâte pour montrer aux responsables du journal de quoi j'étais capable graphiquement, et ils m'ont très vite téléphoné pour me demander la suite ! J'étais d'autant plus paniqué qu'on m'informait dans la même conversation qu'*Alix* commencerait à paraître dans le prochain numéro et que ma planche était déjà chez l'imprimeur. J'ai beaucoup regretté de ne pas démarrer mon histoire d'une autre manière. Par la suite, j'aurais aimé changer cette ouverture, mais mes éditeurs successifs m'ont toujours répondu que c'était un excellent début ! Parfois, vous n'avez malheureusement pas le choix.

Alix, qui est de naissance gauloise, est-il un traître ?
C'est impossible, puisque le concept de nationalité n'existait pas en Gaule avant Jeanne d'Arc. La révolte de Vercingétorix n'était pas une guerre nationale, c'était une bataille locale ! N'oublions pas que César et les Romains sont venus en Gaule à la demande de certaines tribus gauloises qui se tapaient dessus à longueur d'année. J'ai créé Alix après avoir lu qu'une légion de mercenaires gaulois s'était battue aux côtés de Crassus. Une légion comportait 16 000 hommes et autant de « bagages », c'est-à-dire de femmes, d'enfants et de marchands d'esclaves. Ces derniers attendaient que les conquérants fassent des prisonniers pour les acheter et les revendre plus tard. Le fait que des Gaulois combattent aux côtés des Romains prouve bien que l'idée de nation n'existait pas à l'époque.

Alix est-il un fanatique de l'ordre ?
Non, mais il est fasciné par Rome, qui était un creuset de populations très diverses. En fait, les Gaulois sont rapidement devenus romains, si rapidement d'ailleurs que c'en est déconcertant. Je le répète : il n'y a pas eu de véritable résistance gauloise. Alix est donc un Romain qui aime l'ordre romain, un point c'est tout.

Alix est un personnage assez froid. Il est parfois très sec avec Enak, qui semble pourtant être le seul personnage auquel il soit attaché...
Je suis comme ça. Demandez à mes proches collaborateurs. Rafael Morales me dit parfois : « Tu entends comme tu me parles ? Tu as toujours l'air de m'engueuler ! » Je ne m'en rends pas compte du tout. Mon attitude est parfois très sèche, malgré moi. Cela doit transparaître inconsciemment sur mes personnages...

Alix pourrait-il faire partie du groupe qui trahira César ?
De temps en temps, Alix prend ses distances vis-à-vis de César, mais il ne pourrait pas participer au complot. C'est impossible : mes séries se déroulent dans une période temporelle très brève, qui court sur deux ou trois années seulement. Dans ces conditions, Alix ne peut ni participer ni même assister au meurtre de César.

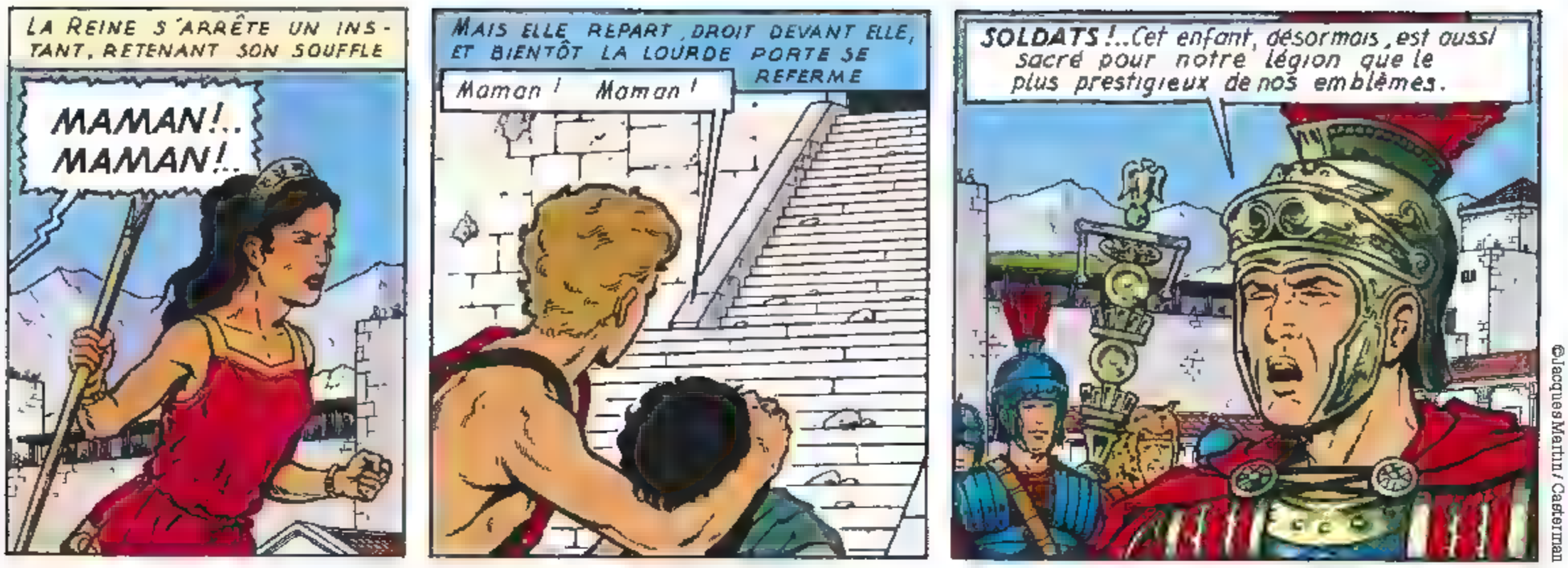
Comment Alix peut-il être l'ami d'un criminel de guerre comme Jules César ?
Alix ne connaît pas les cruautés que César a commises en Gaule et ailleurs. De toute façon, ces massacres étaient alors perçus comme des actes d'héroïsme ; notre sensibilité a beaucoup changé à ce sujet. Tous les conquérants étaient des criminels de guerre. Ces gens-là étaient des tueurs, des déviants, oui, c'est certain ! Alexandre le Grand, par exemple, était tellement fou que lorsqu'il commençait à tuer, il lui était impossible de s'arrêter. Le but de ces guerriers n'était pas seulement d'éliminer l'adversaire, il leur fallait surtout le choquer pour le démoraliser. Ils ne tuaient pas, ils martyrisaient. Les mœurs antiques étaient épouvantables de ce point de vue.

La cruauté et la violence sont une constante dans les récits d'*Alix*. Les enfants y sont réduits en esclavage, mutilés, brûlés vifs… Au fond, la série *Alix* n'était-elle pas une série pour adultes qui paraissait dans un journal pour enfants ?
Non, je ne pense pas. Je m'adresse à tous les publics, des enfants de 12 ans jusqu'à leurs grands-parents. Dans *Alix*, je dépeins l'épouvante du monde antique avec le plus de réalisme possible, mais de manière très atténuée par rapport à ce que raconte Thucydide dans sa *Guerre du Péloponnèse*. Nos conceptions actuelles sont influencées par les préceptes judéo-chrétiens. Dans certaines guerres antiques, on faisait manger aux enfants les yeux de leurs parents. C'était l'horreur. Je suis finalement très soft par rapport à la réalité. Je commets même parfois des anachronismes idéologiques. Dans *Le Tombeau étrusque*, j'ai par exemple fait d'Alix un anti-esclavagiste, ce qui est hautement improbable pour l'époque. Concernant la représentation de la violence, je vous rappelle que la direction artistique du journal *Tintin* nous priait de montrer dans une bagarre les coups qui partent, jamais ceux qui arrivent ! Hergé prétendait que ça faisait beaucoup plus mal comme ça. Ces précautions ne m'ont pas pour autant permis d'échapper à la Commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse…

Mais Alix et Serrio, après avoir grimpé dans un arbre, se sont servis de lianes pour parvenir à l'orée de la clairière. Là, d'un coup d'œil, Alix a vu le danger
Vite ! Toi, tu débarrasses le terrain ! Moi, je m'occupe d'Enak !
Compris ! J'y vais
Et au moment où l'homme-léopard va transpercer le malheureux enfant, il est saisi puis jeté avec violence
ENAK !.. LÈVE-TOI !
Lorsque Alix surgit à son tour, le désespoir est total
Ta main ! Vite ! Vite !
D'un seul coup, Enak est soulevé et disparaît très à bout de bras
Et quand les Noirs hébétés se rendent compte que leurs amis sont hors d'atteinte
Par là ! Poursuivons-les !
Cependant les nègres doivent bientôt abandonner leurs recherches. La rage au cœur, les trois compagnons paraissent bêtre volatilisés dans la jungle !
Le même soir, le long du grand fleuve, où les malades romains ont installé leur camp, une mystérieuse embarcation, camouflée au moyen de branchages, glisse lentement tout contre la berge
Ils ne nous ont pas vus, ni entendus, parfait ! Préparons les flèches
Voilà tout est paré. Maintenant, sans nous dériver vers le large… Toi, mets le feu aux étoupes
Ça y est. Immobilisez la barque. Attention à mon ordre, faites sauter les branchages
Et soudain, dans un sifflement aigu, une volée de flèches incendiaires fusent sur le navire amarré dans la crique
©Jacques Martin / Casterman

JACQUES MARTIN
***"Je dépeins l'épouvante du monde antique avec le plus réalisme possible mais de manière très atténuée par rapport à la* Guerre du Péloponnèse."**

Deux de vos albums ont en effet été menacés d'interdiction d'affichage en France : *Les Légions perdues* et la deuxième édition de *La Griffe noire*. Savez-vous ce qui motivait la Commission ?
À cette époque, il y avait de véritables règlements de compte entre la France et la Belgique : la loi du 16 juillet 1949 était une mesure de protectionnisme qui ne disait pas son nom. Selon la Commission, mes livres étaient des « incitations à la violence et à la haine ». On me reprochait d'avoir mis en scène un cagoulard des années 1930 en couverture de *La Griffe noire*, et on voyait dans ces histoires des insinuations directes à la guerre d'Algérie. C'était vraiment n'importe quoi ! Ces livres, avec une telle sanction, étaient voués au tombeau. Je m'en suis ouvert à René Goscinny,


LA REINE S'ARRÊTE UN INSTANT, RETENANT SON SOUFFLE
MAMAN!.. MAMAN!..
MAIS ELLE REPART, DROIT DEVANT ELLE, ET BIENTÔT LA LOURDE PORTE SE REFERME
Maman ! Maman !
SOLDATS !..Cet enfant, désormais, est aussi sacré pour notre légion que le plus prestigieux de nos emblèmes.

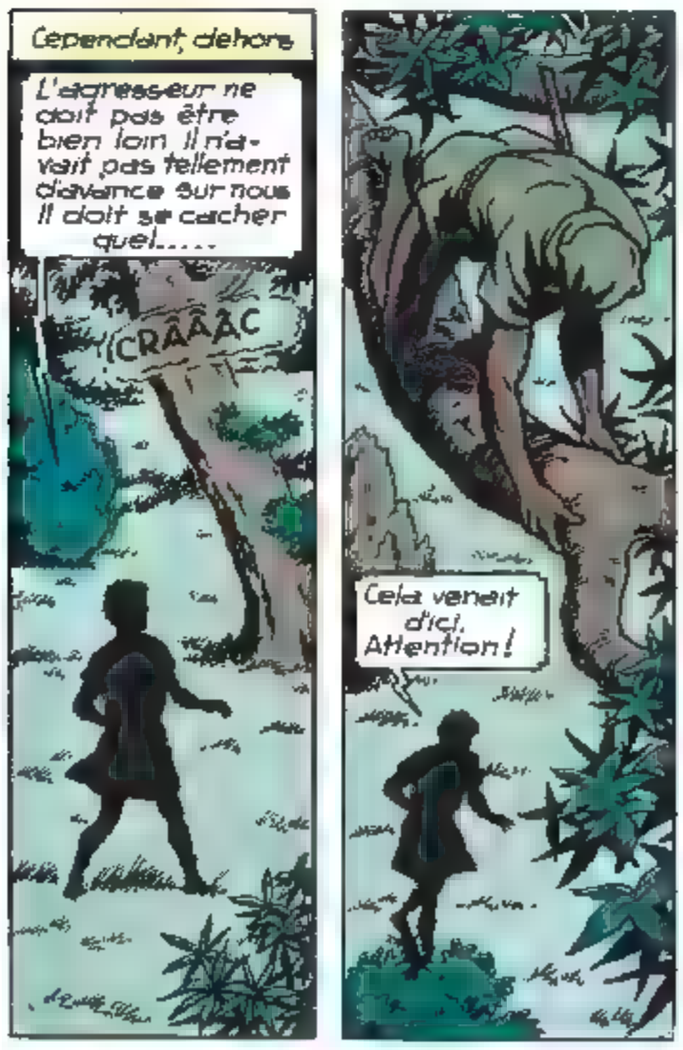
©Jacques Martin / Casterman

CI-DESSUS
Jacques Martin utilise l'ellipse pour signifier le regard caché du prince face à la mort de sa mère.

qui est allé lui-même plaider ma cause devant la Commission La censure a été levée et il a obtenu gain de cause, pour mon plus grand soulagement

> *"Vous imaginez James Bond laisser bobonne à la maison ? Je respecte les règles de l'aventure classique : le héros ne vieillit pas et ne meurt pas."*

Quelles ont été les réactions lorsque vous avez montré une femme tomber amoureuse d'Alix dans *Le Dernier Spartiate* ?
C'était une première dans le journal *Tintin* Je ne vous raconte pas les lettres et les coups de fil comminatoires que j'ai reçus ! C'était terrible .. J'avais osé montrer une femme de 40 ans tomber amoureuse de mon jeune héros, quel scandale ! On a tendance à oublier l'état d'esprit qui régnait dans la bande dessinée avant Mai 68


Cependant, dehors
L'agresseur ne doit pas être bien loin. Il n'avait pas tellement d'avance sur nous. Il doit se cacher quel.....
CRAAAC
Cela venait d'ici. Attention !

©Jacques Martin / Casterman

À GAUCHE
Le personnage qui a failli empêcher la publication de *La Griffe noire*.

Cette femme meurt pourtant à la fin de l'album…
C'est la règle des séries ! Si un héros se marie et fait des enfants, l'aventure est impossible. Tous les auteurs qui ont essayé de présenter leurs personnages sous ce jour-là se sont cassé la figure. Vous imaginez James Bond laisser bobonne à la maison ? Ce n'est pas sérieux. Je respecte les règles de l'aventure classique : le héros ne se marie pas, il ne vieillit pas et il ne meurt pas

Dans *Le Dernier Spartiate* comme dans la plupart de vos histoires, la représentation des rêves participe au mystère du récit…
J'ai toujours fait des rêves prémonitoires et certains de ces songes peuvent me hanter pendant des semaines Il me semble donc naturel que cela soit présent dans ce que je raconte

Le paranormal et l'ésotérique sont deux éléments majeurs des intrigues d'*Alix*.
C'est vrai, j'éprouve une sensibilité aiguë envers le paranormal Nous discutions souvent de ces sujets avec Hergé Il était lui aussi très sensible à ces phénomènes Un jour où nous étions tous les deux invités chez un antiquaire, il a refusé de monter à l'étage parce qu'il lui aurait fallu passer devant une statue dont il percevait de mauvaises vibrations Il est donc parti

Alix a-t-il peur des sentiments, les siens et ceux des autres ?
Pas du tout. Quand Cléopâtre tombe dans sa baignoire dans *Ô Alexandrie*, il ne refuse peut-être pas d'aller plus loin avec elle

Vous êtes parfois moins suggestif dans la représentation de la nudité, ce qui devait choquer à l'époque dans les pages du journal *Tintin*…
La rédaction m'a parfois demandé de rhabiller mes figurantes, notamment dans *Le Prince du Nil* Mais il semble que mes histoires choquent aujourd'hui encore ! Le quotidien *Libération* consacrait à ce sujet un article entier de son cahier-livres en septembre 1996 sous le titre racoleur « Classé Alix » ! Ils m'ont attaqué sur un flanc… (Il s'interrompt.)

Vous voulez dire que l'article portait principalement sur l'homosexualité supposée d'Alix et Enak ?
Oui, c'est ça

Tout le monde en parle, cela vous agace à ce point ?

QU'Y A-T-IL ?
LÀ-BAS, À L'ORÉE DE CETTE FORÊT, UN CAVALIER
EN EFFET ! JE LE DEVINE MAINTENANT... QUELLE AUDACE, TOUT SEUL ! MAIS IL VIENT PAR ICI !?
ET UN QUART D'HEURE PLUS TARD, L'ÉTRANGE PERSONNAGE PASSE LES PONTS LEVÉS, FAISANT MINE D'IGNORER LES GARDES QUI LE CONTEMPLENT, MÉDUSÉS, COMME S'ILS VOYAIENT APPARAÎTRE SOUDAIN L'ANGE DE LA MORT
UN PUTS ! NON ! NE BOUGE PAS DE LÀ, GARNEMENT !... SURTOUT PAS !
ALORS ?... ON T'A ENVOYÉ QUÉRIR BONNE EAU .. HÉ ! MAIS IL Y A LÀ DE QUOI TENIR LONG SIÈGE PIANTRE !
HÉ ! HÉ ! JE VAIS T'APPRENDRE, TIENS ! TU VAS Y ALLER CÉANS ÉCOPER DE TOUT PRÈS. SI, SI.
HAAAH !
ASSEZ RI COMME CELA, ÉTRANGER ... NE FAIS AUCUN MAL À CET ENFANT ! SINON ...

Dans *Jhen*, Jacques Martin dépeint Gilles de Rais dans toute sa cruauté légendaire.

Un peu, parce que c'est vraiment une question bateau de la part des journalistes. Ils veulent un papier choc ! En réalité, les lecteurs me parlent très peu de ces choses. De toute façon, le mot « homosexualité » n'existait pas dans l'Antiquité et la nudité ne posait aucun problème. On disait de César qu'il était « le mari de toutes les femmes et la femme de tous les maris ». Les empereurs romains étaient tous bisexuels et le peuple romain ne s'en montrait pas choqué pour autant. Je suggère les choses mais je ne les décris pas car je souhaite que mes livres puissent rester sur la table du salon des familles. On en revient à ce que j'évoquais tout à l'heure à propos de la prédominance du judéo-christianisme

Est-ce pour éviter des questions malveillantes que vous avez décidé de faire disparaître Jeanjean des aventures de Lefranc dès *Le Repaire du loup* ?
Beaucoup de parents me demandaient des explications du genre « pourquoi ne va-t-il jamais à l'école ? », etc. Au départ, la rédaction du journal *Tintin* m'avait demandé de transposer Alix, Enak et Arbacès à l'époque moderne. Lefranc, Jeanjean et Axel Borg viennent donc de là. Je ne l'aurais pas fait si on m'avait laissé libre de créer une histoire contemporaine selon mes goûts, mais j'avais 25 ans et j'ai obtempéré. Pour autant, notre vie actuelle ne peut pas être calquée sur l'Antiquité et c'est pourquoi j'ai éliminé Jeanjean

Parlons de votre dessin : il a beaucoup évolué au fil des années. Vous êtes passé d'un réalisme anguleux à une ligne claire qu'on pourrait qualifier d'hergéenne avant de vous stabiliser dans un style à mi-chemin entre le réalisme et la ligne claire jacobsienne. Dans ces conditions, comment définiriez-vous le style Martin ?
Par un mot : le classicisme. Je me considère en dehors de la ligne claire, qui a surtout été illustrée par Hergé et Jacobs. Je suis sorti de ce principe graphique en utilisant des traits plus fins, plus épais, avec des ombres. Finalement, je pense avoir très vite abandonné l'aspect « vitrail » de la ligne claire. Mon style de dessin a changé comme une écriture qui évolue avec le temps. C'est venu instinctivement

Est-il vrai que, lorsque vous travailliez avec Bob De Moor puis Gilles Chaillet sur la série *Lefranc*, vous réalisiez non seulement un scénario mais aussi un premier crayonné pour mettre en place l'action et les personnages ?
C'est exact. J'essaie toujours de dessiner au maximum mes histoires et je mets en place mes personnages au crayon, y compris avec Jean Pleyers pour *Jhen*. Je n'ai cependant jamais ressenti le besoin de le faire lorsque j'ai collaboré avec André Juillard sur *Arno*. Je dois avouer que j'ai un peu plus de mal à le faire aujourd'hui en raison de mes problèmes de vue.

À propos de *Jhen*, qu'est-ce qui vous fascine tant dans la figure de Gilles de Rais ?
Il y a des contradictions flagrantes dans ce personnage. Il n'avait aucune barrière, aucune limite, il se permettait de faire tout ce qui lui passait par la tête, jusqu'à l'abominable, sans être puni pour ses horreurs. C'est uniquement parce que le roi de France Charles VII l'a lâchement abandonné que Gilles de Rais a été condamné. Sans cela, personne n'aurait jamais pu atteindre un tel personnage. D'ailleurs, il n'a pas été condamné directement pour ses crimes envers les enfants, mais pour sorcellerie. En fait, ce que

©Jacques Martin / Casterman

j'aimerais pouvoir montrer un jour, si j'en ai le temps, c'est le moment où, sur son bûcher, Gilles de Rais demande à la foule venue assister à son exécution de prier pour son âme. C'est fou ! Au fond, Gilles de Rais était une sorte d'Antéchrist. La populace avait hué la mort du Christ. Gilles de Rais, lui, est mort accompagné par la prière de la foule ! Pourtant, c'était un criminel. Tout le Moyen Âge est résumé dans cette scène. Mais si je raconte cela tout de suite, ce sera la fin de la série. Car, sans Gilles de Rais, *Jhen* perdrait tout son intérêt, me semble-t-il…

Pourquoi l'humour est-il totalement absent de vos histoires ?
Parce que ce n'est pas mon genre. C'est un peu comme si je me mettais sur la tête une perruque qui ne m'irait pas.

Vous avez pourtant imaginé quelques gags pour Hergé. Quel était votre rôle dans la création des scénarios de *Tintin*, auxquels vous dites avoir contribué de 1953 à 1972 ?
Hergé écrivait seul, avec une écriture très large, un synopsis sur des feuilles de papier à en-tête de Tintin. Le synopsis était ensuite développé sur 35 pages dactylographiées, qu'il résumait en une demi-page. Il avait raison : un bon scénario doit pouvoir tenir en quinze lignes, au-delà, c'est un mauvais scénario. Ensuite, il se lançait dans des tas de petits croquis comme ceux que vous avez pu voir dans *Tintin et l'Alph-Art*. C'était à un stade beaucoup plus évolué que nous travaillions ensemble. Il m'interrompait sans cesse dans mon travail, m'appelant dans son bureau ou venant me voir directement… Un jour, je lui ai dit : « Georges, excusez-moi, mais j'en ai marre d'enlever la prise et de la remettre sans arrêt. » Il s'est contenté de me répondre que j'étais là pour ça ! Il était très sévère dans le travail. Lorsque je lui apportais une planche sur laquelle j'avais dessiné, il me disait sans aucun autre commentaire : « C'est pas au point ! » Je retournais alors dans mon bureau sans bien comprendre ce qu'il fallait changer. Jamais je ne l'ai entendu dire : « Le cou est trop large » ou « La manche est trop longue ».

Pouvez-vous raconter votre version du fameux épisode de la « planche bidon » qui se déroula aux Studios Hergé en 1965 ?
Hergé était parti en vacances en Sicile et un journaliste suisse est venu faire un reportage aux Studios. J'ai proposé à Bob De Moor de lancer un canular et de créer une planche de *Tintin* pendant l'absence d'Hergé. On a pris une page de story-board de l'histoire en cours (qui n'a jamais paru sous cette forme) et on l'a entièrement dessinée. Nous l'avons montrée au journaliste qui l'a photographiée, enthousiasmé à l'idée de présenter à ses lecteurs une page inédite en exclusivité. Lorsque l'article a été publié, Hergé était toujours en Sicile. Nous l'avons donc placé bien en évidence pour qu'il le découvre à son retour de congé. Le jour où il est rentré, je l'ai entendu siffler gaiement puis s'interrompre brusquement pour s'exclamer : « Nom de Dieu ! » Mais il ne nous a pas convoqués. Plus tard, au moment du *five o'clock tea* traditionnel qui réunissait chaque soir l'équipe des Studios, il n'a pas prononcé un mot au sujet de l'article. Des semaines plus tard, il est venu me trouver dans mon bureau pour que je lui donne cette page dessinée avec Bob De Moor. J'ai refusé, car je suis certain qu'il l'aurait détruite. Trois semaines plus tard, il m'a proposé de la lui vendre. Je ne la lui ai jamais donnée et la page est toujours chez moi.

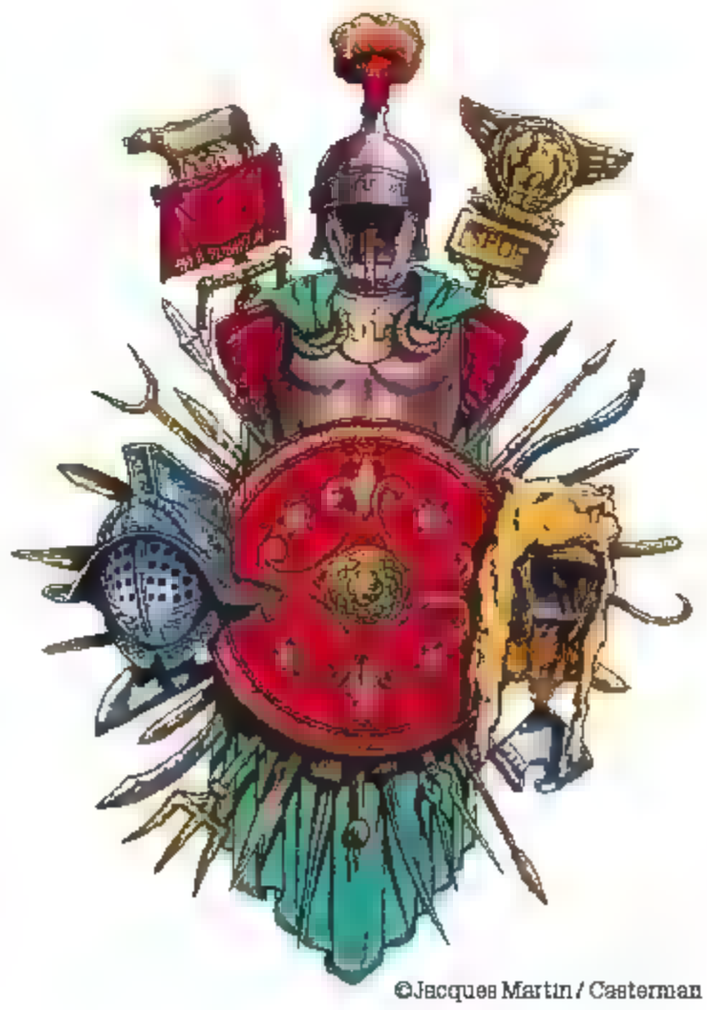
> *"Je suis tombé amoureux de la bande dessinée dans mon enfance, alors qu'elle n'existait pratiquement pas."*

N'était-ce pas, bien plus qu'un simple canular, une manière de prouver à Hergé que les Studios auraient pu dessiner davantage d'aventures de *Tintin* sans le concours de son créateur ?
Si, bien sûr ! C'était un acte à plusieurs détentes. À l'époque, les Studios restaient inactifs et je pensais que nous pouvions assumer seuls une partie du travail. C'est sans doute ce qui lui a déplu et qui a fini par me faire quitter les Studios.

Qu'est-ce que la bande dessinée pour vous ?
Je suis tombé amoureux de la bande dessinée dans mon enfance, alors qu'elle n'existait pratiquement pas. C'est en lisant les bandes de l'époque, et plus particulièrement *Tintin*, que j'ai souhaité devenir auteur de bande dessinée. J'ai donc réalisé un rêve d'enfant, ce qui est une chose merveilleuse et rare. La bande dessinée est un moyen d'expression formidable, même s'il est coupé du son et du mouvement. C'est une incitation au rêve ! Chacun peut s'arrêter le temps qu'il veut pour rêver sur une image, ce qui est plus difficile à faire au cinéma, malgré l'arrivée des magnétoscopes. En fait, si je continue à raconter des histoires en bande dessinée, c'est que je n'aime pas ce qu'elle est devenue. Certains directeurs éditoriaux ne font pas leur travail et ne cherchent qu'à faire de l'argent à court terme. Je plains les jeunes auteurs, car ils ne sont pas souvent soutenus. Les éditeurs se contentent de petits tirages, sans aucun effort de promotion. C'est lamentable ! Je continue de considérer la bande dessinée comme un moyen d'expression merveilleux, mais je suis écœuré par ce gaspillage. ◆

Propos recueillis par Benoît Mouchart entre octobre 1996 et septembre 2002

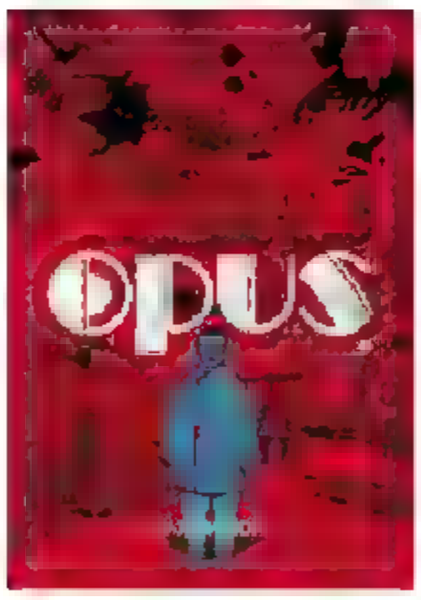
Merci à Marina David, Marie-Thérèse Vieira et Kathy Degreef.



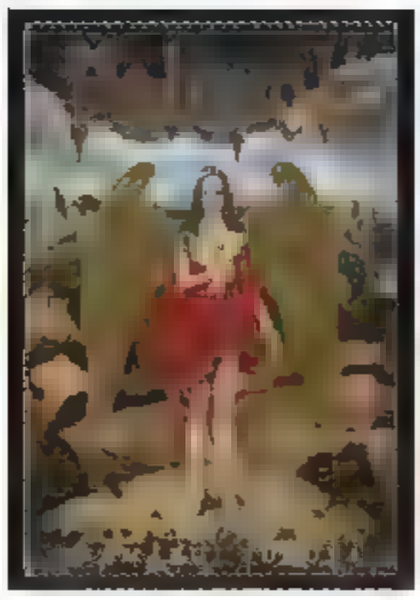
©Jacques Martin / Casterman

ABONNEZ-VOUS À KABOOM

... ET RECEVEZ 1 CADEAU AU CHOIX*



Opus t.1
DE SATOSHI KON
(IMHO)



Palepoli
DE USAMARU FURUYA
(IMHO)

FORMULE 4 NUMÉROS
30 €
AU LIEU DE 31,80 €

FORMULE 8 NUMÉROS
60 €
AU LIEU DE 63,60 €
+ 1 CADEAU

BULLETIN D'ABONNEMENT | KABOOM #6

Bulletin à retourner (découpé ou photocopié) accompagné de votre règlement sous enveloppe affranchie à
2B2M - Kaboom - Abonnements, 5, passage du chantier 75012 Paris
Oui, je m'abonne à Kaboom selon la formule choisie Je joins mon règlement par chèque bancaire à l'ordre de 2B2M.

Nom

Prénom

Adresse

Code Postal **Ville**

Date de naissance .. **Tél**

E-mail **Profession**

Choisissez votre formule
❑ **FORMULE 4 NUMÉROS** à 30€
❑ **FORMULE 8 NUMÉROS + 1 CADEAU AU CHOIX** à 60€ **

Lot choisi* (par ordre de préférence)

1 **2**

Signature obligatoire

Offre réservée à la France Métropolitaine (autres pays, nous contacter au 01 43 42 22 69)
Conformément à la loi « Informatique et liberté » (art. n° 34 du 06/01/78), vous disposez d'un droit d'accès et de rectification des données vous concernant. Contactez le Service Abonnements de Kaboom au 01 43 42 22 69

* au choix parmi la liste des cadeaux proposés (dans la limite des stocks disponibles). Cadeau offert uniquement dans le cadre d'une souscription d'un abonnement de 8 numéros.
** cochez la case correspondante
KABOOM06

Boule et Bill

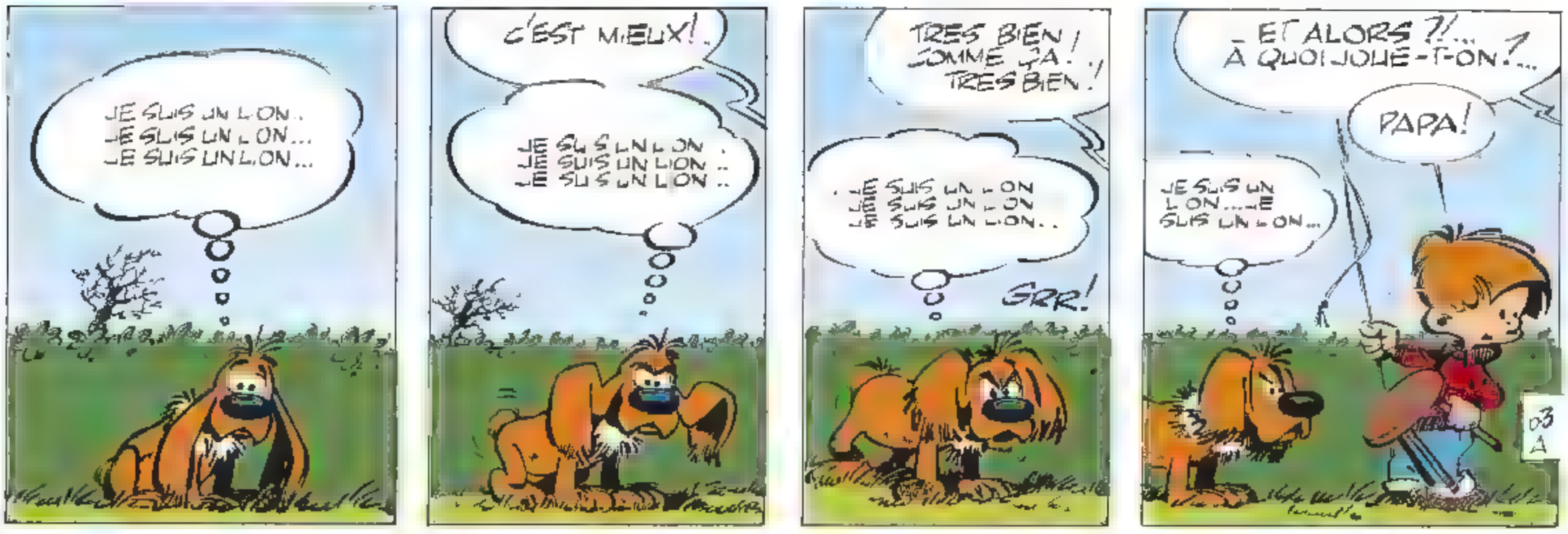
LE RÉEL, LE GARÇON ET SON CHIEN

Ce printemps reparaissait en petit format *Boule contre les mini-requins*, le récit inaugural de la série *Boule et Bill*, une aventure curieuse et charmante venant rappeler l'injustice qu'il y aurait à réduire l'œuvre de Roba à un humour gentiment familial.

Comme souvent avec les séries publiées dans le journal *Spirou* de la très grande époque, la création de *Boule et Bill* cultive sa propre légende. Aspirant auteur de bandes dessinées, repéré et protégé par Maurice Rosy, Roba est d'abord cantonné aux collaborations, au sein de prestigieux studios ou d'ateliers, dont celui de Franquin, qui reconnaît le talent du jeune homme. Et pourtant, chaque projet présenté à Charles Dupuis est systématiquement refusé : l'éditeur doute du talent d'un dessinateur issu du monde de la publicité. Alors que Roba s'apprête à renoncer pour tenter sa chance chez *Tintin*, Rosy l'en dissuade et imagine un coup de bluff. La suite est bien connue : le dessinateur a en tête deux personnages, un petit garçon et son chien ; Rosy lui propose un gag en une planche pour les exploiter. La page réalisée, il la glisse parmi celles qui composeront le sommaire d'un futur *Spirou*. Dupuis, séduit, demande à rencontrer l'auteur et se retrouve nez à nez avec celui qu'il avait éconduit tant de fois. Boule et Bill sont nés. Quelques semaines plus tard, la veille de Noël 1959, paraît en mini-récit *Boule contre les mini-requins*. En peu de temps, le petit garçon et son chien sont propulsés au rang de stars du journal. *Boule et Bill* va rester pendant plus de vingt ans une des séries préférées des lecteurs de *Spirou*.

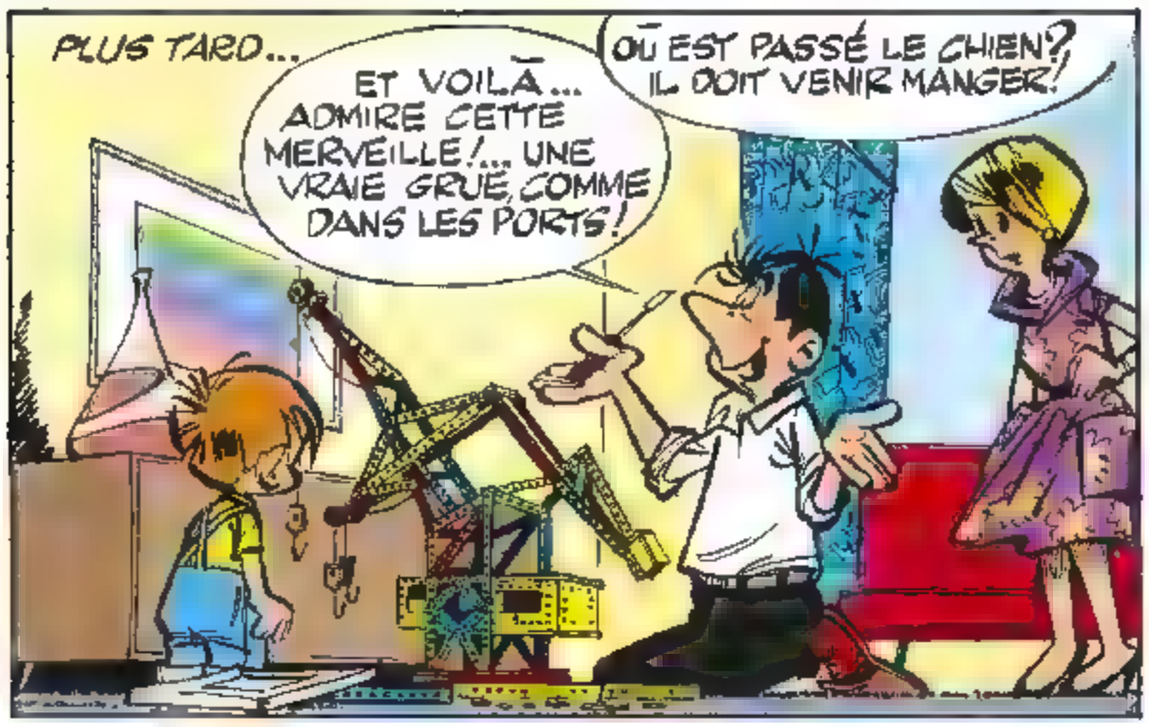
En famille

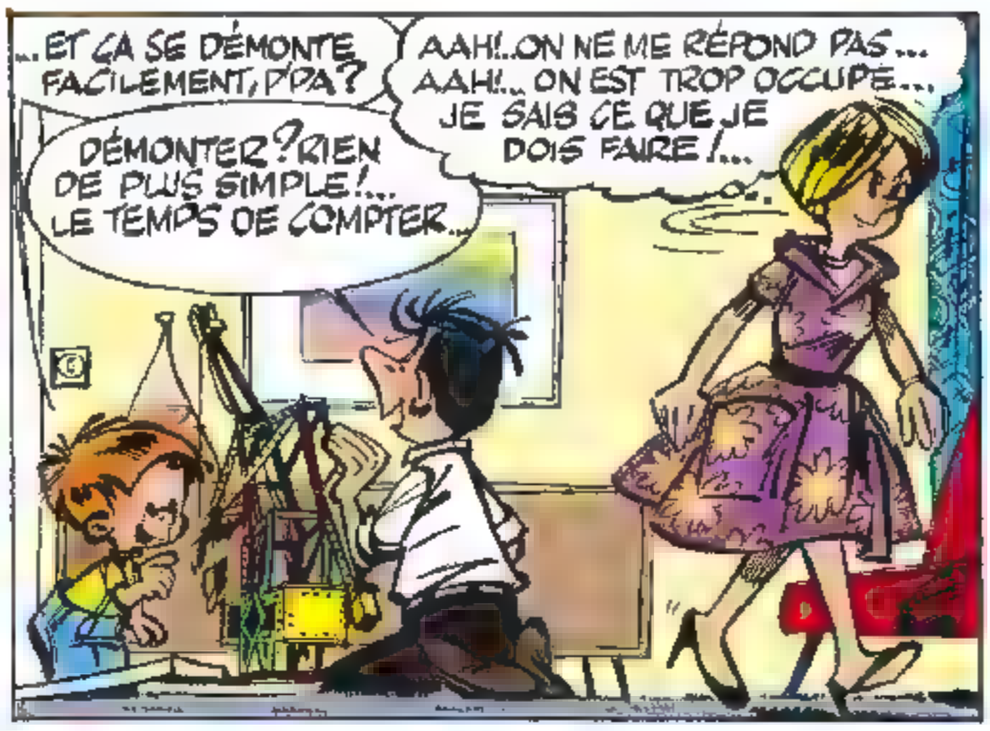
Le succès de la franchise et la grande productivité de Roba ont contribué à élimer au fil des années l'étrangeté des débuts de la série. Un détail intrigue en effet dès les premiers gags : le décor. Il s'agirait, de prime abord, d'une banlieue résidentielle, avec ses maisons individuelles, ses clôtures et ses haies verdoyantes, l'ouverture de l'espace, le



©Roba Dupuis, 2014

© Roba Dupuis 2014




...ET ÇA SE DÉMONTE FACILEMENT, PAPA?
DÉMONTER? RIEN DE PLUS SIMPLE!... LE TEMPS DE COMPTER...
AAH!..ON NE ME RÉPOND PAS... AAH!... ON EST TROP OCCUPÉ... JE SAIS CE QUE JE DOIS FAIRE!...

CI-DESSUS
La joie de détruire.

calme et la sécurité qui s'en dégagent. Un boucher est contraint d'y faire sa tournée, signe que la ville est assez éloignée. Mais cette certitude se fissure peu à peu. Curieusement, Boule et Bill se promènent à plusieurs reprises au centre d'une métropole anonyme, avec des grands magasins, des parcs publics, des écoles... seuls, qui plus est, ce qui laisse à penser que ce centre se situe à une relative proximité de leur maison. De la même façon, les deux amis n'ont qu'à aller au bout de la rue pour atterrir en pleine forêt, dans un total isolement de la nature. Pour les besoins épisodiques d'un gag, Boule, Bill et leur camarade Pouf se retrouvent plus tard, toujours seuls, en haute montagne, inexplicablement. Que font-ils là? Comment y sont-ils arrivés? Où sont les parents? Autant d'interrogations qui n'ont pas plus de réponses que d'intérêt, si ce n'est celui de s'arrêter sur cette question du lieu : où donc se trouve un tel quartier, ainsi enclavé entre des paysages aussi différents? Il est tout à fait impossible que la montagne se situe à quelques pas

Les histoires de Boule et Bill semblent ne s'implanter nulle part, ou plutôt elles se situent dans un espace indéterminé.

seulement de la banlieue où les personnages vivent habituellement, mais l'univers de la série fonctionne comme si c'était le cas, avec une totale indifférence quant à l'inscription du décor dans une unité fixe et identifiable. Les histoires de Boule et Bill semblent se situer partout, au gré des besoins, ou seulement en banlieue, dans le jardin, la maison, le foyer, quand ce cadre suffit. Autrement dit, leurs aventures ne s'implantent nulle part, ou plutôt elles se situent dans un espace indéterminé, entre l'unité et l'infini, qui n'est pas sans évoquer la perception du « Réel » chez Lacan. *Boule et Bill* traduit cette réalité d'une Belgique en pleine mutation, devenue momentanément inidentifiable pour l'homme – et donc pour le dessinateur. Une Belgique a fini par s'incarner peu à peu dans la psyché sous la forme d'une conurbation anonyme, semblable à celles qui ont fleuri ici ou là au cours de la décennie passée. Encore mouvant et insaisissable vers la fin des années 1950, ce décor cristallise dans l'imaginaire de Roba l'idée du non-lieu : ni ville ni campagne, antichambre du monde tel qu'il est généralement divisé, c'est l'endroit où il ne se passe rien, à moins que n'interviennent justement l'enfant et son chien. Pour mesurer la mélancolie larvée de ce décor volontairement anonyme, il faut se souvenir que les gags de *Boule et Bill* commencent à être publiés alors que la désillusion embrasse de plein fouet les Belges revenus des promesses de confort de l'après-guerre. La déception est d'autant plus dramatique qu'elle fait suite à dix ans de réaménagements et de plans d'urbanisation à l'échelle de la nation, de bouleversements architecturaux et, un an avant la création de *Boule et Bill*, d'une Exposition universelle garante du mieux-vivre du futur. Bref, dix ans d'éloge de la modernité, en vain.

> *Les décors de Roba sont d'une beauté irréductible : ils sont habités d'une famille qui est en soi un fantasme, peuplés des rêves de l'enfance.*

Si les aventures de Boule et Bill ne se situent finalement dans aucun lieu définissable, c'est que l'idéologie du lieu a déçu. Ce constat transpire chez plus ou moins tous les auteurs du journal *Spirou*, sous une forme ou sous une autre, comme une inquiétude rampante, et altère peu à peu l'utopie de bande dessinée qui prenait forme chez Dupuis. Alors que pointent les années 1960 à l'horizon, certains commencent à déménager leur utopie dans d'autres lieux, tel Franquin (sous l'eau, dans la jungle amazonienne), et d'autres y renoncent, là encore comme Franquin (dans *QRN sur Bretzelburg* et surtout avec *Gaston*, critique explosive du monde du travail). Roba, lui, choisit de rappeler que le confort n'a jamais été ailleurs qu'au sein de la famille. Voilà pourquoi la série *Boule et Bill* – c'est sa particularité – n'offrira jamais de cadre tangible autre que celui des liens humains. Voilà pourquoi nommer l'agglomération qu'habitent les personnages n'apparaît jamais utile, pas plus que de connaître leur patronyme, le nom du père ou de la mère, au-delà de l'universel « Papa » ou « Maman ». Cela ne signifie pas que le décor est dénué de valeur ; il est au contraire souvent déterminant pour la teneur du gag raconté. Seulement, dans l'ensemble de la série, il occupe un rôle secondaire, volontairement occulté derrière cet environnement familial mythifié. « Avant d'être un spectacle conscient, tout paysage est une expérience onirique », écrit Gaston Bachelard. « On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve. [...] L'unité d'un paysage s'offre comme l'accomplissement d'un rêve souvent rêvé. » C'est sans doute pourquoi les décors de Roba sont d'une beauté irréductible : ils sont habités d'une famille qui est en soi un fantasme, peuplés des rêves de l'enfance, taillés dans l'étoffe confortable avec laquelle ont été emmaillotés les premiers sommeils.

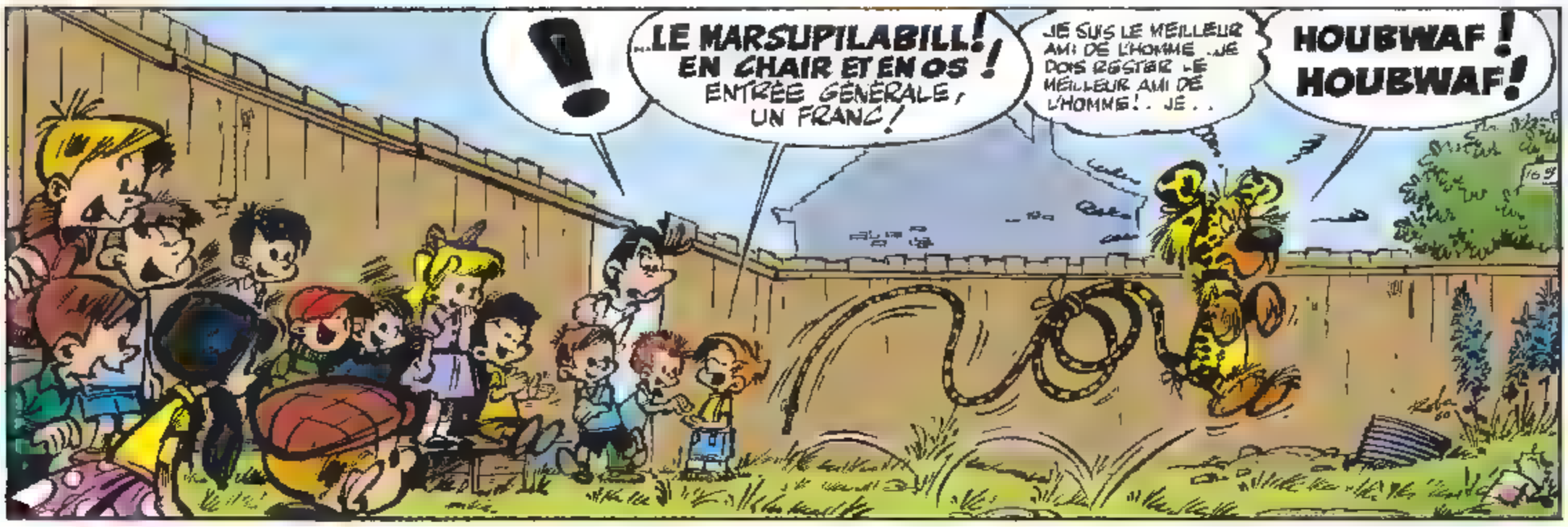
Le garçon et son chien

Boule et Bill. Allitérations aux harmonies rondes et bondissantes. Presque une homophonie. Tous deux sont roux. Ils ont approximativement la même taille. Il arrive d'ailleurs au chien de marcher sur ses pattes arrière et de se servir de celles du devant comme de bras et de mains, à l'image d'un être humain. Parfois, ils se confondent curieusement, dans le sens où l'on ne sait plus trop lequel s'appelle Boule et lequel se nomme Bill. C'est que les deux sont interchangeables. Roba disait avoir « toujours été frappé par l'amitié qui peut exister entre un petit garçon – ou une petite fille – et son chien ». La série va même plus loin en développant une complicité quasi fusionnelle entre les deux personnages. Le gag 149, intitulé justement « Copie non conforme », repose sur cette idée. Boule propose un jeu à Bill : « Tu dois essayer de faire tout ce que je fais... » S'ensuit une série de cases dans lesquelles ils accomplissent les mêmes acrobaties de concert, jusqu'à ce que l'enfant se prenne les pieds dans une racine et tombe. Le chien, à la fois désolé et inquiet, reste en retrait à le regarder.

HOHOHO! HIHIHI!
OH, DIS REGARDE CECI !
ET ÇA !.. HOHO !.. DÉCIDÉMENT C'EST LE JOUR !
HOHOHO ! C'EST TROP DRÔLE !
WAF !
HOHOHO ! CELUI-LÀ, C'EST LE BOUQUET !
HAHAHA... GLUP !
HGB
Roba

©Roba Dupuis 2014

© Roba Dupuis. 2014


...LE MARSUPILABILL! EN CHAIR ET EN OS! ENTRÉE GÉNÉRALE, UN FRANC!
JE SUIS LE MEILLEUR AMI DE L'HOMME ..JE DOIS RESTER LE MEILLEUR AMI DE L'HOMME!.. JE..
HOUBWAF! HOUBWAF!

CI-DESSUS
Bill métamorphe.

Fureur du petit garçon qui court alors se plaindre à sa mère : « C'est un méchant !... Il devait faire tout ce que je fais... Snif !... Et il ne l'a pas fait... » Le chagrin de Boule, au fond, n'est pas aussi capricieux qu'en apparence, car le chien, chose grave, a rompu l'harmonie qui les met habituellement au diapason. Car en règle générale, ce que fait l'un est repris par l'autre. Dans le gag 62, Boule échoue à faire une farce à un passant . l'homme avait compris la ruse dont il aurait été la victime Fier de sa perspicacité, il continue son chemin et croise Bill qui lui tend le même piège, avec succès cette fois-ci. Nombreux sont les effets comiques qui fonctionnent sur ce dédoublement entre l'enfant et le chien. Le gag 19 définit même leur caractère inséparable Bill est inconsolable . Boule doit le quitter pour aller à l'école L'enfant finira par grimer et déguiser son compagnon afin de le faire passer pour un nouvel élève. Et même quand la famille croit avoir oublié le chien à la maison en partant sur la route des vacances, celui-ci est en réalité en leur compagnie, sans qu'ils s'en soient aperçus (gag 48) Cette association impossible à désolidariser fonctionne à la manière d'un transfert réciproque. On finit même parfois par penser que le chien représente un double de l'enfant, un ami imaginaire, une projection de lui-même et de son désir de connivence L'hypothèse se trouve souvent encouragée par le caractère élastique de Bill, capable d'adopter toutes les formes et les apparences possibles, malléable à souhait. Ils abondent, ces gags où le chien occupe un rôle qui n'est pas le sien, ou dans lesquels il est pris pour ce qu'il n'est pas : un vélo (g 85), une luge (g 123), un piranha (g 32), un oiseau (g 41), un lapin (g 61), un lion (g 63), une panthère (g. 148), une otarie (g 212), un ruminant (g 292), le Marsupilami (g. 16), Rantanplan (g 207), un cow-boy (g 208), un fantôme (g 47) ou même un vampire (g 56)...

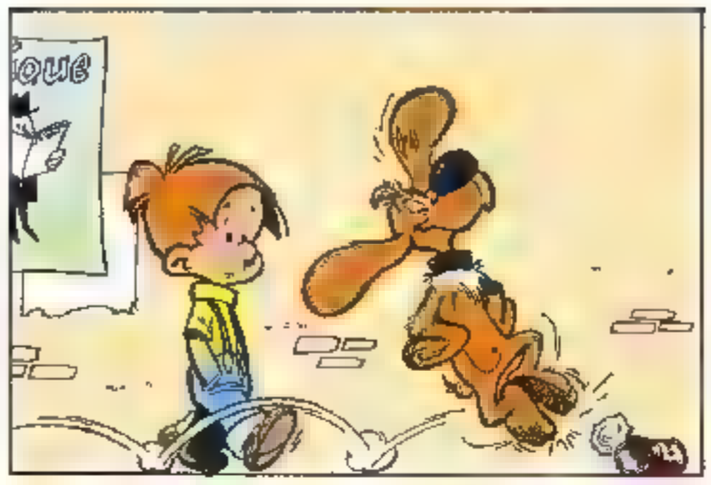
En perpétuelle mutation, il ne semble en effet jamais soumis aux contingences de la réalité. Il échappe à toute tangibilité, et partant à toute description C'est entre autres le génial gag 34 qui cultive ce motif de la manière la plus exemplaire Boule doit y écrire une rédaction sur le thème du chien, et le père lui fait remarquer qu'« il n'y a rien de plus facile » : « Il suffit de regarder Bill. » À partir de là, chaque proposition formulée par l'adulte se voit aussitôt contredite par le chien, jusqu'à la crise de nerfs Le père finira par s'en prendre à l'instituteur en déposant le chien sur son bureau, preuve vivante de l'impossibilité de décrire l'animal. Sur le même registre, prendre Bill en photo relève d'un défi insurmontable, au risque de détruire l'appareil (g. 78 et 237). Ce chien, et c'est là sa force, ne semble pas pouvoir être réduit à la description des hommes Le gag 284, dans lequel Boule dessine Bill, offre encore un autre versant à cette présomption « C'est tout à fait toi, hein ? » lui demande fièrement l'enfant en lui présentant son œuvre. Choc psychologique du chien qui refuse de se reconnaître . « C'est pas vrai !... C'est pas moi !... » se répète-t-il, plongé dans un état catatonique, comme traumatisé par l'idée qu'un humain ait pu le cerner. Le gag 66 expose aussi les possibilités de transfert de Boule à Bill et le caractère métamorphique de ce dernier. Le père doit sermonner en douceur son fils à cause d'un mauvais bulletin scolaire En présence du chien, il lui dit qu'« un enfant qui ramène de pareils bulletins finit pas avoir de grandes oreilles », « Comme moi », remarque gaiement Bill, jusqu'à ce que le père explicite sa métaphore : les mauvais élèves seraient des ânes Bill fond en larmes parce qu'il croit alors en être un, et Boule l'imite parce qu'il a du chagrin pour son petit compagnon. La scène finit en psychodrame. La réalité du chien est irréductible aux hommes qui l'entourent, et lorsqu'ils essaient de la cerner, Bill les contredit ou éprouve toute l'amertume propre aux apparences trompeuses

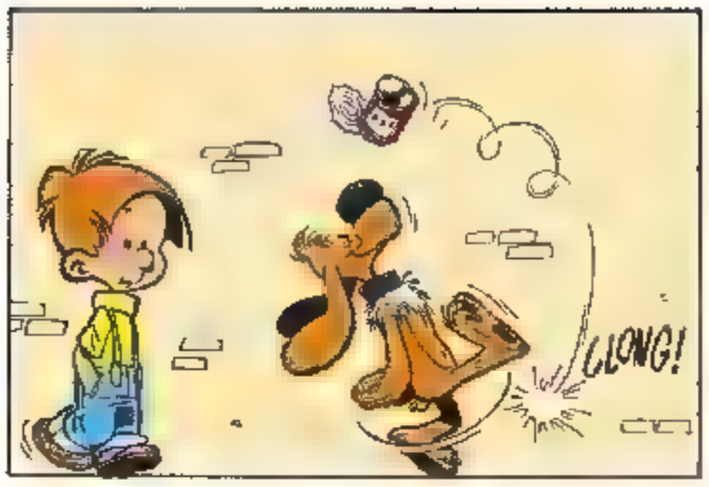
Pervers polymorphe

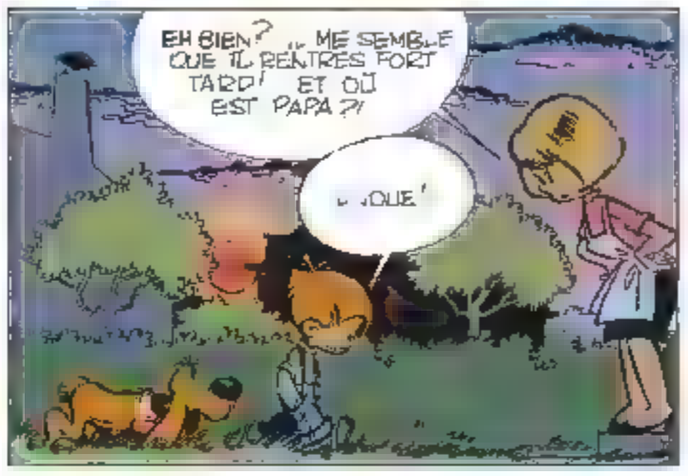
D'une certaine façon – et même si Roba n'a vraisemblablement pas conscience de la dimension psychologique de son écriture – Bill peut être perçu comme une autre expression du rapport au Réel, au sens lacanien du terme Soit un objet vide, impossible à appréhender par le concept et par l'homme – et donc par le dessinateur. Pour étayer cette idée, il faut bien rappeler que les personnages de la série faillissent la plupart du temps à cerner Bill Et le troublant gag 249 illustre parfaitement cette qualité . Bill fait le pitre dans la rue en accompagnant

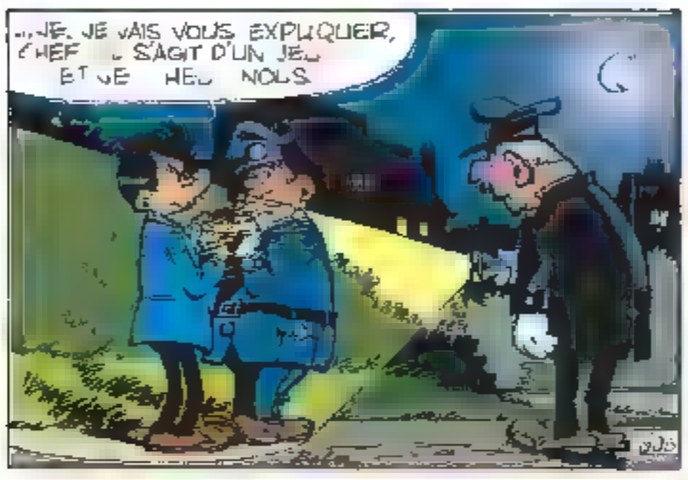
> *Bill ne semble jamais soumis aux contingences de la réalité. Il échappe à toute tangibilité, à toute description.*

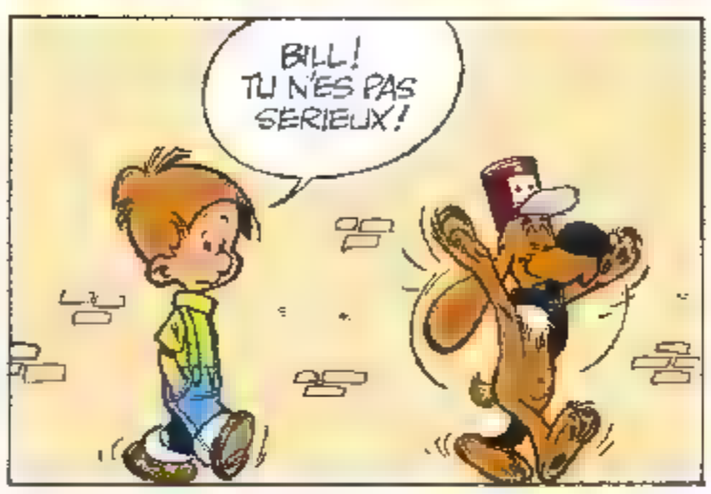
VOUS AURIEZ MIEUX FAIT DE NE PAS VOUS EN MÊLER
C'EST VOUS QUI EMMÊLEZ TOUT IL FALLAIT CROISER DESSUS ET PAS DESSOUS!
VIENS, BILL !

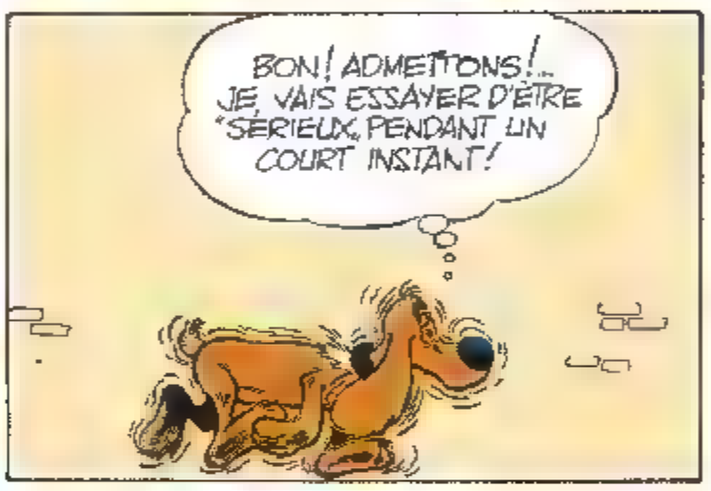


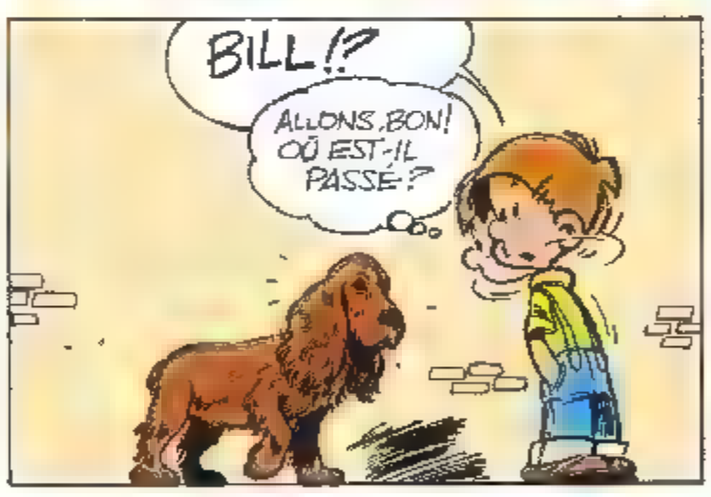












©Roba Dupuis, 2014

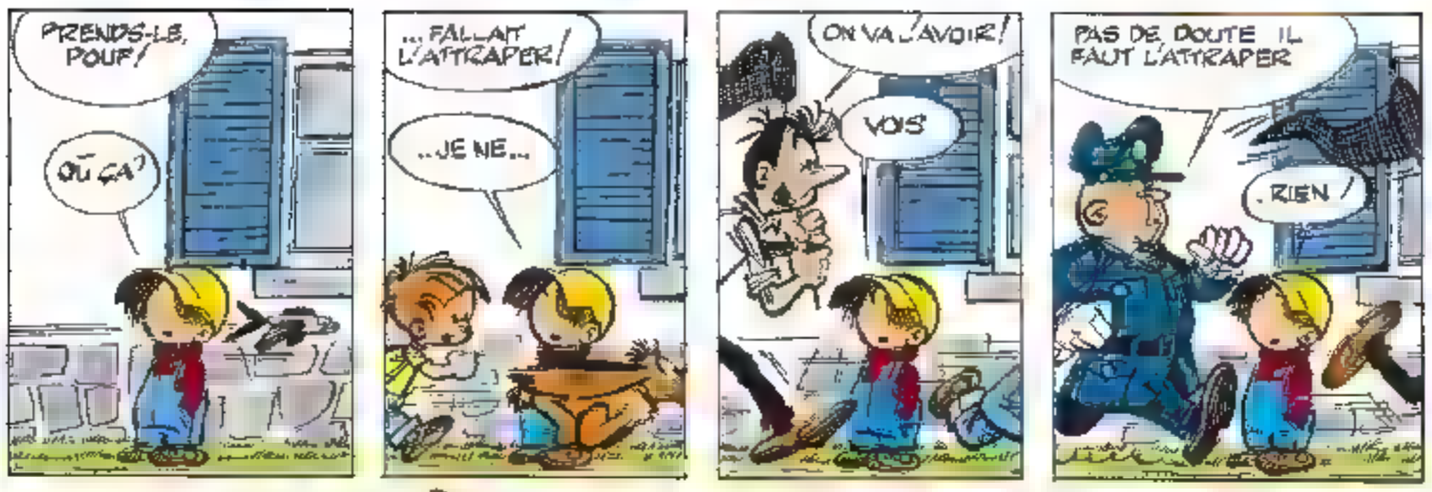
DE-DESSINS

L'autorité prise au piège.

Bill est le Réel.

Boule dans une promenade
Visiblement d'humeur maussade, le garçon reproche à son chien de n'être jamais sérieux. L'animal prend alors comme résolution d'être « sérieux pendant un court instant » . à la case suivante, il s'est transformé en vrai cocker, étonnamment réaliste Lorsque Boule se retourne, il ne reconnaît pas son chien et revient sur ses pas en courant pour le retrouver, croyant l'avoir égaré Éclairé par une lecture psychanalytique, ce gag constitue une magnifique démonstration lacanienne : Boule ne peut pas appréhender la réalité de Bill, sans doute parce qu'il n'en a pas Bill n'est pas sérieusement un cocker, mais une recréation de tout ce qui échappe à un cocker, de tout ce que le monde ne discerne pas derrière le cocker C'est son amitié avec Boule qui redéfinit le Réel, par la rencontre du petit garçon avec ce chien, l'autre à travers lequel il s'affirme Au fond, la réalité, au sens où on l'entend communément, n'a peut-être jamais eu sa place dans *Boule et Bill*, encore moins que dans les autres séries du catalogue Dupuis, également tournées vers l'utopie Les gags, en particulier ceux qui mettent en scène le comportement de Bill, ne cessent de fragiliser la compréhension du monde tel qu'il se présente aux autres personnages de la série. À la croisée du signifiant et de l'interprétation personnelle, seul le Réel y est reconnu, organisant une nouvelle vision du quotidien, de l'environnement, de l'humanité, tous éloignés des lieux communs et des attentes que l'on sait déjà déçues. Certes, cette recréation imaginaire du monde est bien le lot de la bande dessinée franco-belge, et même de la bande dessinée en général Mais, dans une Belgique déjà désenchantée, Roba, qui partage la difficulté de sa génération à appréhender la modernité, semble être le seul à démissionner pour proposer une solution plus immatérielle du bonheur, construite exclusivement sur les rapports humains Pour paraphraser un aphorisme de Lacan, contrairement à l'utopie qui habitait jusqu'alors la plupart des séries publiées dans *Spirou* : « Le Réel [de Roba] est sans loi ».

Il est désormais plus facile de comprendre le fonctionnement des deux personnages à l'égard du monde des adultes. Ils s'apparentent en fin de compte à des pervers polymorphes Polymorphes, pour les raisons évoquées précédemment, et pervers

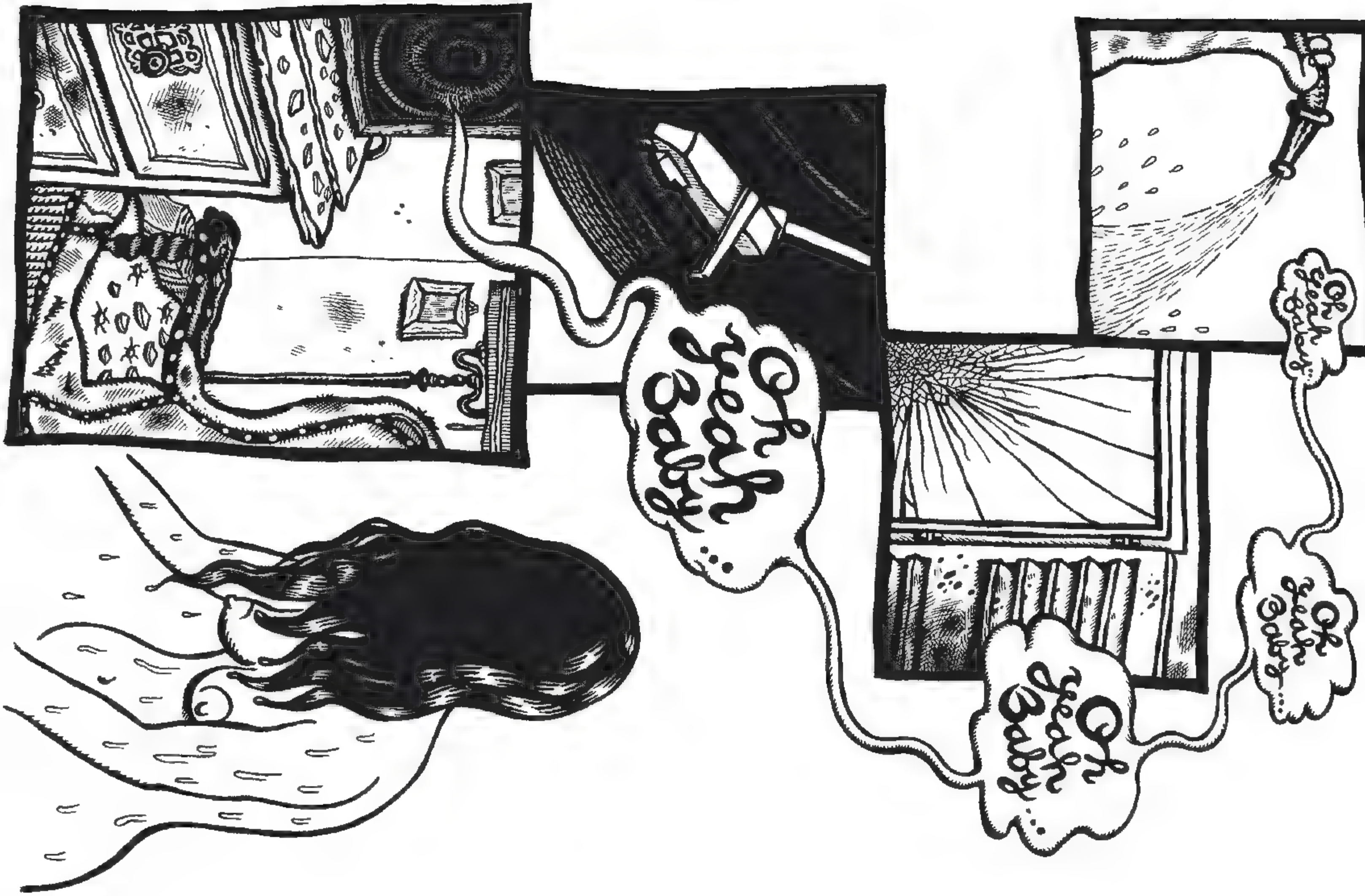


À GAUCHE
Attraper le gag en plein vol.

BON, REPRENONS DEPUIS LE DÉBUT DONC VOUS AVEZ FRAPPÉ À L'AIDE D'UNE ÉCHELLE, UN REPRÉSENTANT DE LA FORCE PUBLIQUE
MAIS PUISQUE JE VOUS DIS QUE C'EST LA FAUTE DU POISSON!
ET C'EST ENCORE SUR MOI QUE TOUT VA RETOMBER!
ON POURRA TE VOIR EN PRISON, PAPA?
OÙ ÇA?
PARAÎT QUE SA TÊTE A ENFLÉ SOUS LE CHOC!
PAS ME COUPER LA TÊTE!..
TAIS-TOI, IDIOT, C'EST POUR T'ENLEVER TON COLLIER.
MAIS C'EST ABSURDE ÇA, MADAME, UN POISSON DANS LA CAGE DE VOTRE PERROQUET? ET QUI SE BAT AVEC LUI?
©Roba, Dupuis 2014

en ce sens qu'ils entretiennent un rapport conflictuel avec l'autorité, qu'ils cherchent à dégrader Deux pages similaires concentrent cette idée . les gags 90 et 153 Dans le premier, à cause d'un jeu qui consiste à croiser une ficelle, le père et un agent de police se trouvent entravés l'un à l'autre, immobilisés et vulnérables Dans la seconde, le « tour » consiste à ligoter le père et son patron pour leur montrer la manière fulgurante dont Bill va les libérer Problème . le chien est introuvable. Ces jeux enfantins, dont les adultes sont victimes, subliment à chaque fois la jouissance presque perverse de Boule et Bill à transgresser la hiérarchie des grandes personnes et à se venger de leur monde immuable, campé sur ses certitudes, en le piégeant dans son propre hiératisme Le premier récit qui succède à *Boule contre les mini-requins* en est comme le théorème *Poissonneries* raconte les mésaventures de Bill, Boule et son père face à un poisson volant que ce dernier vient d'acquérir. La convoitise du chien va être responsable de l'essor du poisson, et une furieuse course-poursuite va s'engager pour rattraper l'animal qui « risquerait d'amener la perturbation dans le voisinage ». La maison se retrouve sens dessus dessous, et toute la famille finit au poste de police. Car c'est à la faveur du gag que l'agent 22, avatar du pouvoir autoritaire, se retrouve « attrapé », piégé dans le filet à papillons qui devait contenir le poisson volant Tel est le caractère transgressif du gag : il a pour fonction de harponner les figures despotiques de la société patriarcale Dans le gag 127, le boucher est hilare devant le père de Boule fixant sur son portillon une pancarte avertissant de la présence d'un « chien dangereux ». Il pleure de rire en considérant Bill, qui ne remplit pas ses promesses Pourtant, c'est bien parce qu'il rit qu'il tombera de son vélo après avoir heurté un arbre Bill, fièrement, peut fanfaronner : « Je suis dangereux ! Je suis dangereux ! » De nombreux gags reposent ainsi sur la joie d'égarer, de se perdre, de détruire, de vandaliser, de se griser de la transgression des interdits. Rien n'est plus drôle dans *Boule et Bill* (comme d'ailleurs chez Gaston Lagaffe) que la catastrophe et l'écroulement – car c'est la dénonciation d'une société qui se fissure. Une société qu'aucun décor ne peut contenir, qu'aucun dessinateur ne peut cerner et qu'aucun personnage de bande dessinée ne peut arpenter. Le gag 9 en est le symptôme Le père peint ses volets d'une belle couleur bleue, qui vient contraster avec la façade blanche de la maison Mais, parce que Boule s'amuse avec des pétards, il fait un écart et déborde sur la vitre. Le père confisque donc le dernier explosif que son fils tenait encore dans sa main, s'apercevant trop tard qu'il est allumé Sans réfléchir, il le jette, précisément dans le pot dont la peinture éclabousse toute la façade en explosant En raturant cette société belge à la fois anonyme et impénétrable à coups de gags, *Boule et Bill* laisse espérer un ailleurs où le jeu serait devenu un mode d'existence qui ne cesserait que lorsque tout serait cassé. ◆

> *De nombreux gags reposent sur la joie d'égarer, de détruire, de vandaliser, de se griser de la transgression des interdits.*



©BABY Association 2008

Alex Baladi

LA POLITIQUE DU SIGNE

Baladi est l'emblème de l'auteur qui fait de la bande dessinée par nécessité intérieure (selon le terme de Kandinsky) plutôt que par besoin commercial. Il construit une *œuvre* qui ne dépend que de lui, et non des impératifs éditoriaux Loin des prix, des chiffres et de la bouse de vache où il est un des rares à ne pas piétiner.

PAR JEAN-CHRISTOPHE MENU

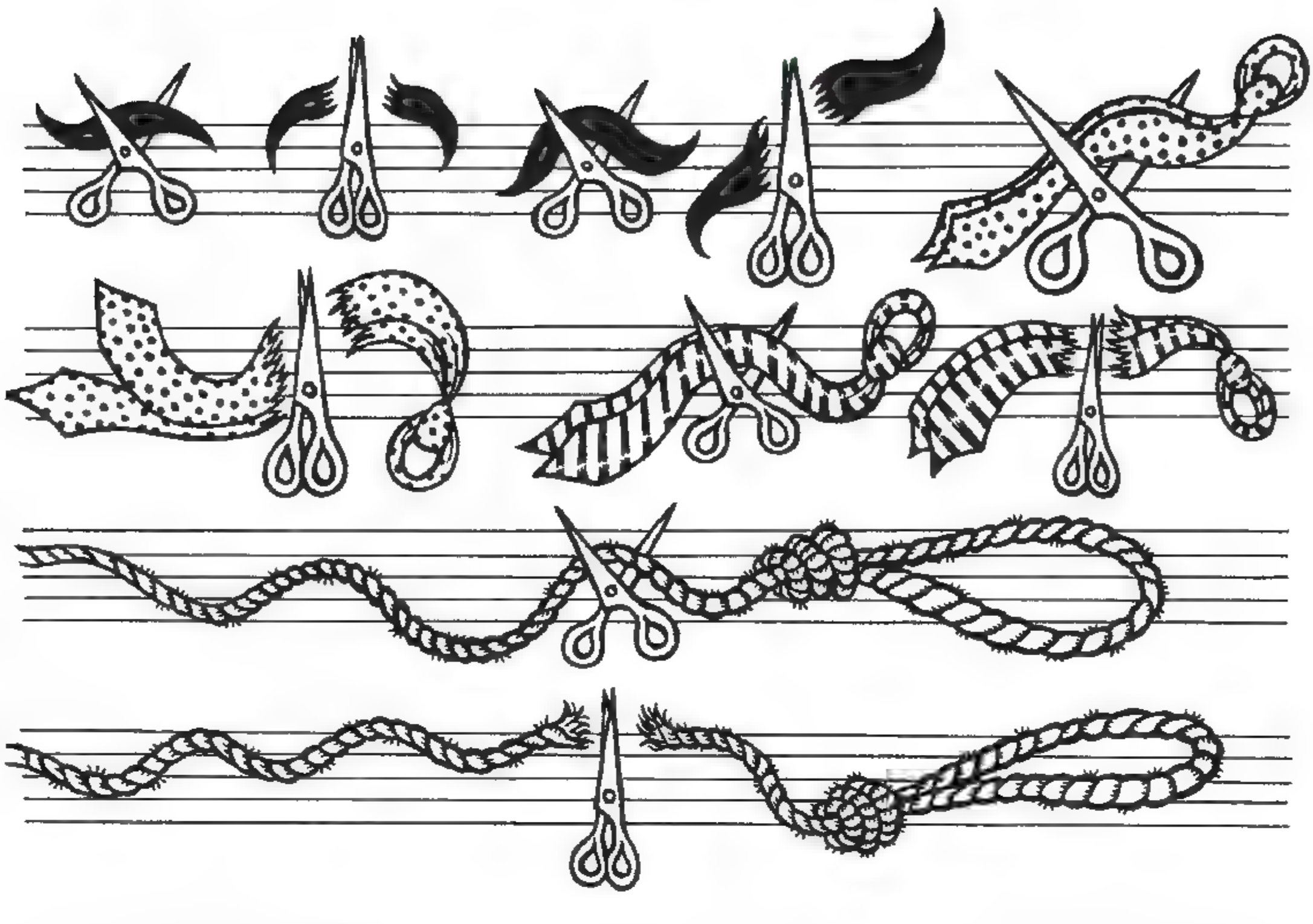
Alex Baladi est peut-être l'exemple le plus manifeste de l'auteur de bande dessinée aussi méconnu que crucial et irremplaçable. Né en 1969, très présent dans la scène des fanzines suisses dès le début des années 1990, il développe depuis une quinzaine d'années une œuvre ultraproductive, protéiforme, où les ouvrages se répondent tout en essayant de nouvelles voies. Faussement minimaliste, l'approche du médium par Baladi est peut-être l'une de celles qui mettent le plus en valeur sa qualité de langage. Pouvant jongler avec l'abstraction et les plus diverses expérimentations, ses ouvrages n'en comportent pas moins une fidélité à une narration accessible, et à une galerie de personnages à la psychologie aiguisée, évoluant souvent dans un univers urbain dur et révoltant, mais aussi tendre et mélancolique Publié chez plusieurs éditeurs à la fois (Atrabile, La Cafetière, L'Association, etc.), il n'a jamais pour autant délaissé la micro-édition et le fanzine Si Baladi est également membre de l'Oubapo, la contrainte est rarement absente de sa démarche. Porté sur une fiction toute personnelle, il ne délaisse pas les incursions dans l'autobiographie, comme avec *Encore un effort* (L'Association, 2008) où il commente ses liens à la bande dessinée Patiemment, discrètement et hors du flux des librairies, Alex Baladi aiguise son art, de plus en plus poétique, politique, et ontologique Il est bien l'un des rares, sur le long terme et en bande dessinée, à construire, hors de toute contrainte commerciale, une œuvre.

Tu viens de faire paraître deux nouveaux livres. Le premier, *Cosy* (L'Association), est la suite de *Baby*, paru en 2008 ; le second, *Vives Voix* (Atrabile), est un nouveau tome des tribulations de Benny, qui compte sept livres depuis 2002. Alors que ton travail semble en rupture totale avec la tradition de la « série » de BD franco-belge, tu mènes de front des projets à long terme qui forment des suites de volumes. Est-ce que tu appréhendes ces travaux comme des « séries » ?

Ma première série était celle de *Nuit* à La Cafetière, l'adaptation libre d'un conte des Mille et Une Nuits en quatre livres. Le lecteur savait que c'était une série dès le début, car c'était présenté de manière classique. Quand j'ai dessiné *Angle mort* avec le personnage de Benny, je ne pensais pas faire une suite Mais après sa sortie, j'ai décidé de faire une série dont j'ai noté les douze titres dans mon agenda. Mon éditeur m'a proposé de les révéler à la fin du dernier livre paru. Tous mes livres à L'Association font potentiellement partie de séries de quatre livres chacune. Je ne sais pas si j'arriverai au bout de ces séries, mais cela n'a pas d'importance, car chacun des livres fonctionne isolément Au fil des années, j'ai de nouvelles idées qui remettent en question le projet initial. Par exemple, quand j'ai dessiné *Petit Trait*, qui initie ma série sur la bande dessinée concrète

ALEX BALADI

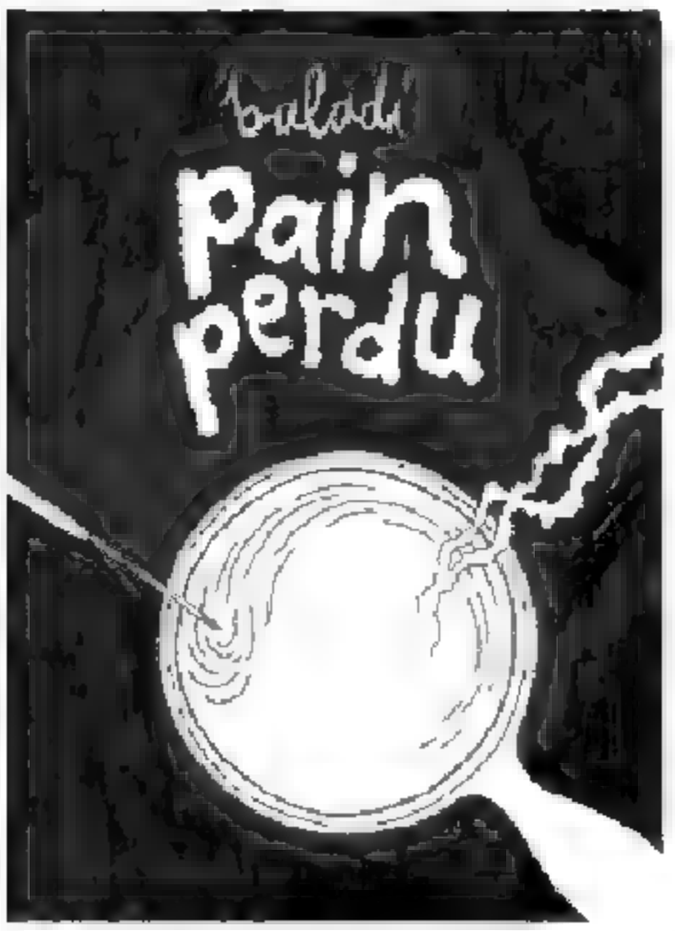
"Je ne sais pas si j'arriverai au bout de ces séries mais cela n'a pas d'importance, car chacun des livres fonctionne isolément."



©Partition dessinée. Pure Perte, L'Association, 2011

(*Petit Trait - Gros Trait - Gribouillis - Hachures*) je pensais faire quatre « Patte de Mouche » Puis j'ai décidé que chaque livre de cette série sortirait dans une collection différente et j'ai commencé *Gros Trait*, une histoire d'heroic fantasy J'ai dessiné la couverture et une dizaine de pages il y a bientôt cinq ans, c'est un projet en attente Entre-temps j'ai sorti *Gribouillis*. J'ai des images assez précises des planches de *Lady*, la suite de *Cosy*, mais je ne crois pas commencer à les dessiner avant plusieurs années…

Tu adaptes donc ces « séries » aux collections de tes divers éditeurs ? Et tu as toujours sous le coude plusieurs projets sans savoir si tu vas les terminer ?
À L'Association, il y a de nombreuses collections avec des formats et des paginations très différents qui donnent envie d'expérimenter différentes choses Pour Benny, je voulais un petit format, et la collection « Lymphe » d'Atrabile s'y prêtait parfaitement. J'ai beaucoup de projets sous le coude et j'en abandonne certains Impossible de savoir si je vais les terminer ou pas, sauf si j'ai obtenu une bourse pour les réaliser Tant que je ne suis pas contraint de les faire, je suis libre d'y renoncer La plupart du temps, l'éditeur ne sait pas que je suis en train de dessiner un nouveau livre, car je ne le contacte qu'au dernier moment, quand celui-ci est fini Quoique c'est en train de changer .. Quand j'ai l'idée d'un nouveau projet, en général, je commence par dessiner la couverture Soit je la laisse de côté, soit je me mets directement à dessiner les premières pages, que je laisse de côté aussi. J'y reviens par la suite, parfois des années après



C'est un fonctionnement assez particulier. Sais-tu combien de projets tu as « en instance » comme ça ? Y en a-t-il un sur lequel tu travailles en ce moment ? Ou plusieurs ?

À GAUCHE
Couvertures inédites de projets à venir.

"La plupart du temps, l'éditeur ne sait pas que je suis en train de dessiner un nouveau livre car je ne le contacte qu'au dernier moment, quand celui-ci est fini."

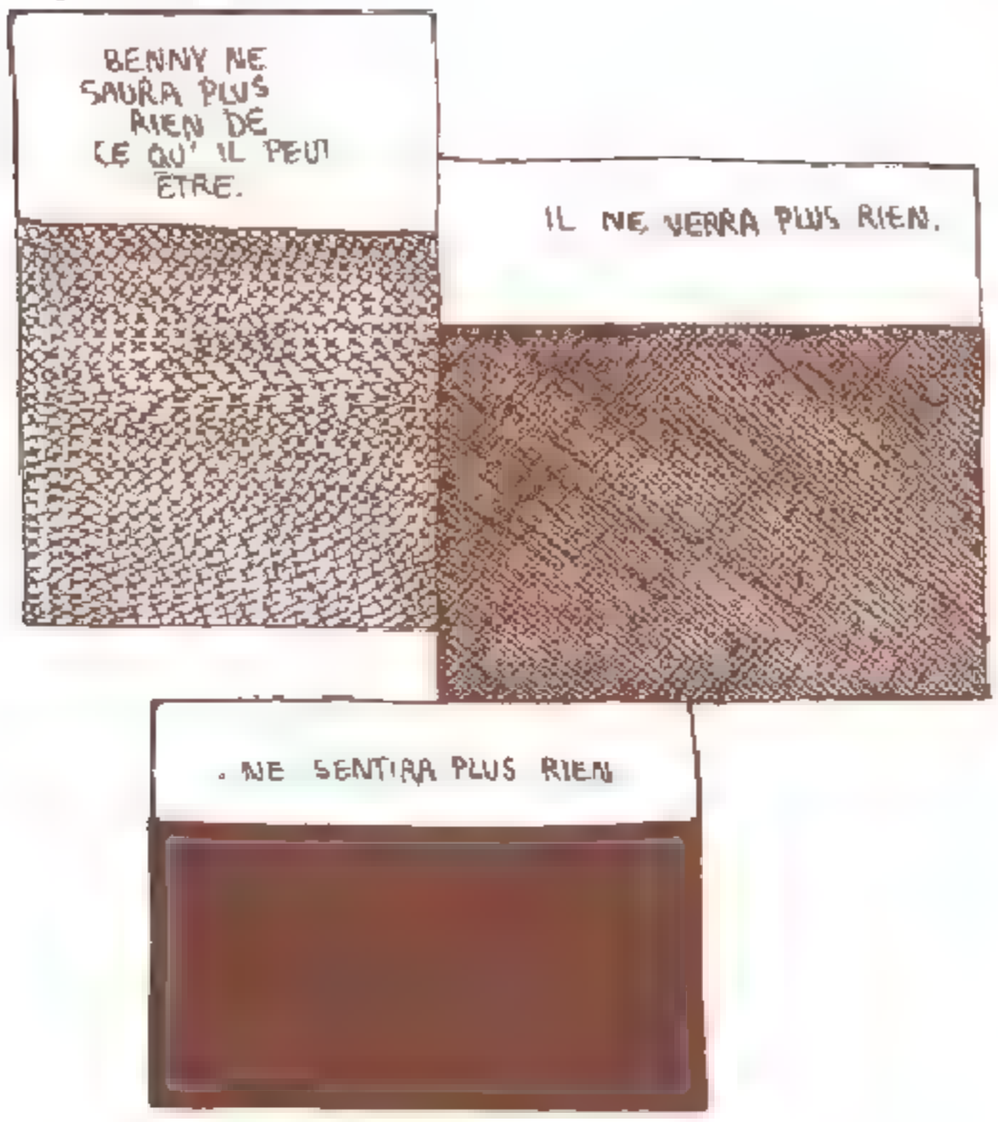
Je viens de les compter, j'en ai treize. Je suis en ce moment en train de travailler sur quatre d'entre eux pour lesquels j'ai obtenu une bourse de la Fondation Leenaards. Financièrement je suis Wtranquille, mais il ne faut pas que je me disperse, je dois me concentrer sur ces quatre-là sans trop penser aux neuf autres. Le premier projet est une suite de *Renégat*, mon histoire de pirate parue chez The Hoochie Coochie. Mais cette fois-ci, c'est un western avec d'autres personnages. Dans cette série, qui sera peut-être une trilogie, on retrouve le même point de départ, avec le protagoniste emprisonné qui raconte comment il en est arrivé là. C'est la même structure de récit… Le second est une bande dessinée en *mail art*. Chaque semaine, pendant un an, j'envoie une carte postale à Atrabile. Le résultat sera publié avec deux cases par page : le recto et le verso des cartes. Le troisième est une adaptation de *Décris-ravages*, une pièce de théâtre consacrée à la question de Palestine, mise en scène par Adeline Rosenstein, une amie de longue date. Elle a travaillé avec des historiens et a recueilli des témoignages. C'est elle qui écrit le scénario de la bande dessinée, comme elle l'avait fait pour nos pages sur l'expédition d'Égypte de Bonaparte dans *Mon Lapin 2*. Nous sommes au début du travail et nous ne savons pas encore par qui cela sera publié. Le quatrième est un pop-up. C'est le projet que j'ai le moins avancé. Ma cousine Camille Baladi est ingénieure papier et elle m'a donné un livre qui explique les différentes techniques du pop-up, je me base là-dessus pour imaginer ce que je vais faire. Je ne sais pas encore chez qui cela sortira, ce sera imprimé à un très petit nombre d'exemplaires. J'aimerais accompagner le livre d'une exposition de pop-up géants.

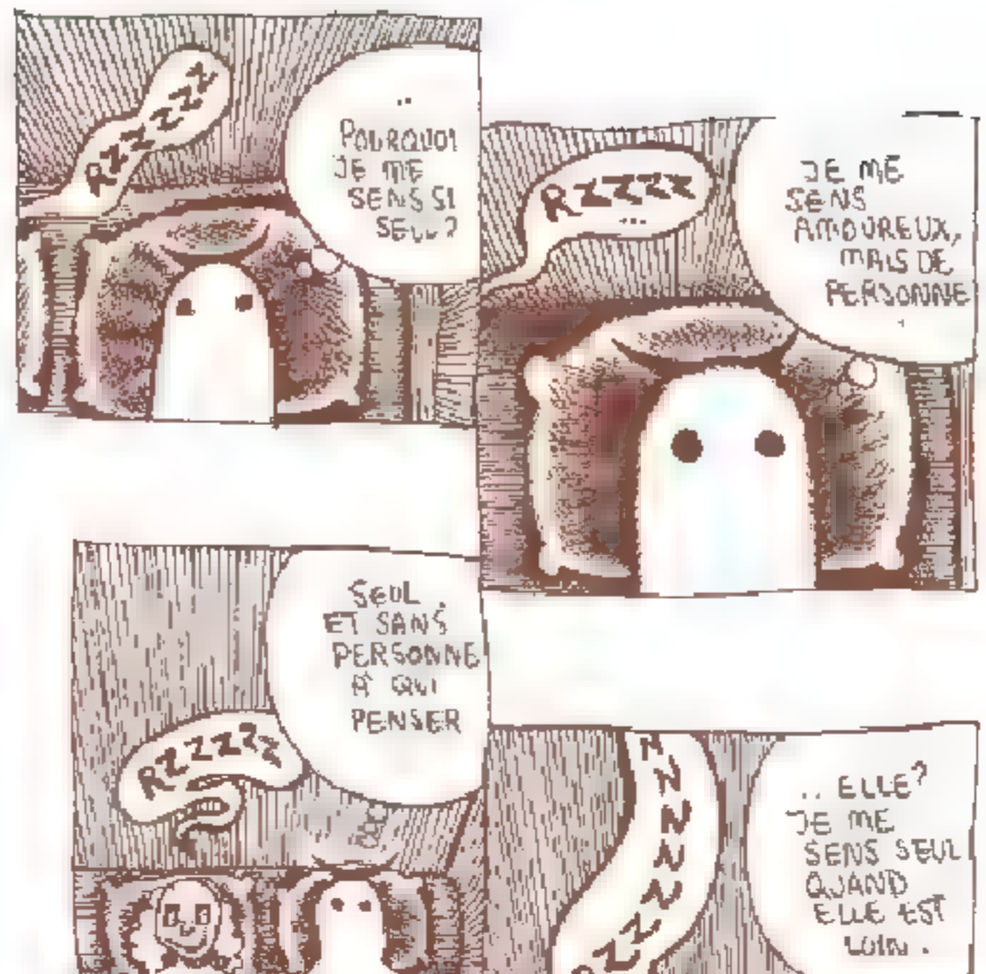
La « série » de Benny comportera donc douze livres dont sept sont parus… On découvre en effet la liste des titres à la fin de Vives Voix ; ils sont basés sur le principe du « marabout-bout de ficelle » : *Angle mort*, *Mort disco*, *Disco Man*, etc., jusqu'à un *Mauvais Angle* à paraître qui bouclerait la boucle (à noter que tu t'es amusé à sortir le neuvième après le cinquième…). Ces volumes sont très disparates : *Disco Man* est une sorte de blague linéaire et salace de 20 pages (*Nuit rapide* lui fait écho) ; *Angle mort* et *Vives Voix* des épopées de 200 pages…

À partir de *Mort disco*, j'ai décidé de faire une série avec Benny dont les livres auraient des paginations très diverses. Trois livres assez gros, trois autres très courts et le reste oscillant entre une soixantaine et une centaine de pages. Je me suis dit que j'allais peut-être changer d'avis en cours de route, mais pour l'instant je suis mon plan initial. Le dernier livre s'appellera donc *Mauvais Angle*, dont la suite est logiquement *Angle mort*, le tout premier livre. Il s'agit donc vraiment d'une boucle. Et je pensais que Benny pourrait mourir au milieu. Là, par contre, j'ai changé d'avis en cours de route ! Pourtant j'ai plus ou moins toute l'histoire de Benny dans ma tête, mais ce « plus ou moins » me permet pas mal de liberté. Quand je commence à dessiner un nouveau chapitre des aventures de Benny, j'ai généralement déjà l'histoire du livre de manière assez

©COSY L'Association 2014

© Angle Mort Atrable. 2005


BENNY NE SAURA PLUS RIEN DE CE QU' IL PEUT ÊTRE.
IL NE VERRA PLUS RIEN.
. NE SENTIRA PLUS RIEN
MAIS POUR L'INSTANT BENNY A JUSTE DU MAL À TROUVER LE SOMMEIL
POURQUOI ?


RZZZZ
.. POURQUOI JE ME SENS SI SEUL ?
RZZZZ
JE ME SENS AMOUREUX, MAIS DE PERSONNE
SEUL ET SANS PERSONNE À QUI PENSER
NNNN RZZ
.. ELLE ? JE ME SENS SEUL QUAND ELLE EST LOIN .
RZZZZ
. ET JE ME SENS SEUL QUAND ELLE EST LÀ .

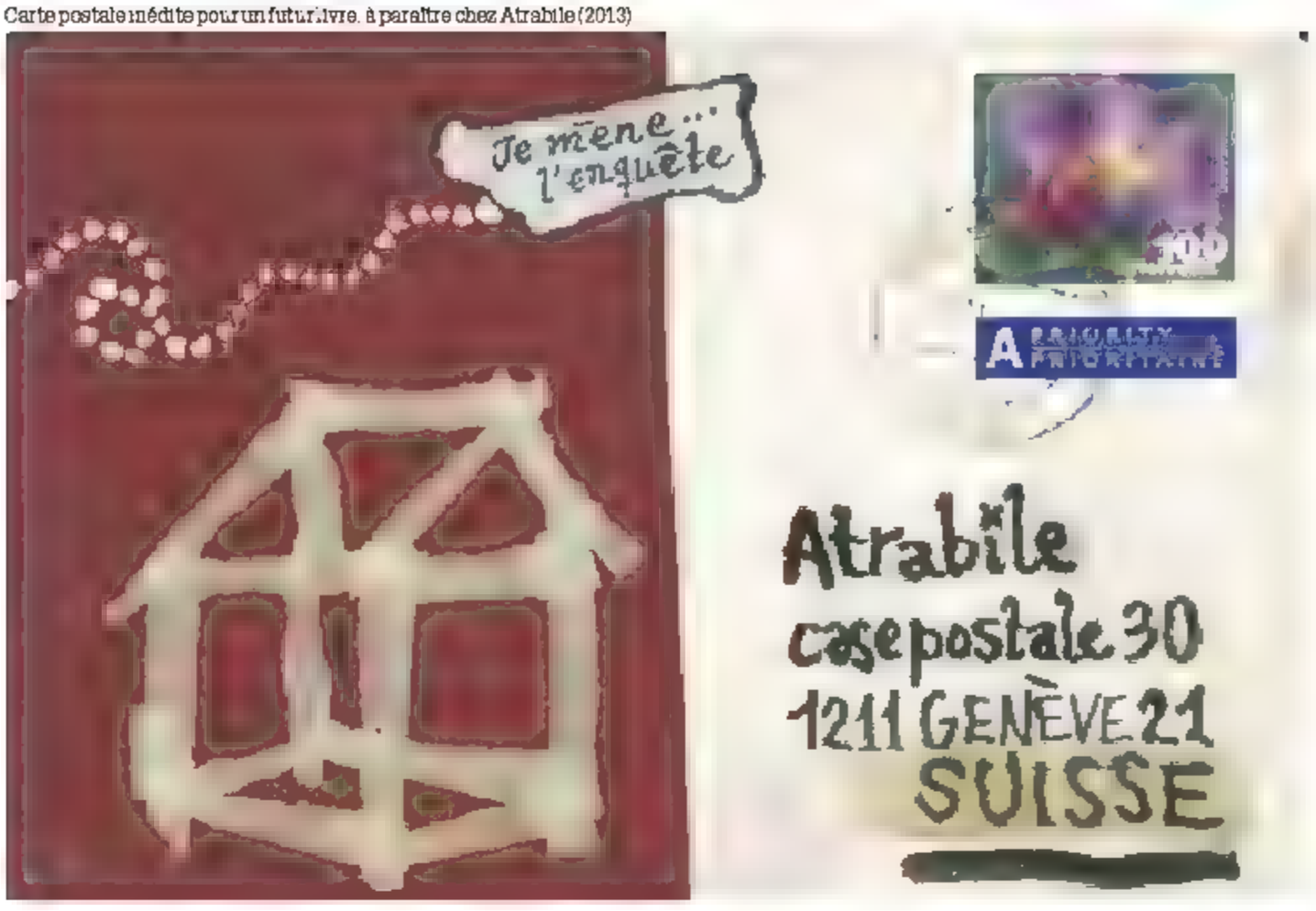
précise, car je l'ai construite durant des mois, mais sans rien coucher sur le papier, c'est très éloigné de l'improvisation. Cependant, je garde une fraîcheur qui me permet d'intégrer de nouvelles petites idées pendant que je dessine, ou de réduire, ou au contraire d'allonger une séquence

Quand tu dis « construire sans rien coucher sur le papier », tu veux dire que tu élabores ton récit uniquement mentalement ? Tu fais de même avec tous les projets que tu mènes de front ? Et quand tu rentres dans le vif du sujet d'un livre, est-ce que tes mises en pages sont improvisées, est-ce que tu te passes de brouillons ou crayonnés ?
J'élabore mon récit uniquement mentalement pendant des mois ou des années. Les scènes apparaissent toutes faites comme dans un film dans ma tête pendant de longues promenades à pied ou à vélo, ou en dansant sur de la musique Parfois je ressens l'action physique de certains personnages. Je me repasse ces scènes de nombreuses fois et elles évoluent Je les remets en question et je cherche ce qui peut se passer avant ou après Je dois trouver l'articulation entre les différentes scènes. Je mène ainsi plusieurs histoires de front, en une journée je peux penser à plusieurs d'entre elles Pendant dix ans je me suis passé de crayon, je dessinais directement à l'encre. Je m'y suis remis pour certains projets, il m'arrive de faire des brouillons et d'utiliser la table lumineuse Pour mes mises en pages, je commence par dessiner les cases de la planche et ensuite je les remplis, j'avance planche par planche de la couverture à la fin du livre. Mais depuis peu, il m'arrive de faire des planches de la fin ou du milieu du livre alors que j'ai à peine commencé celles du début

> *"J'élabore mon récit uniquement mentalement pendant des mois ou des années."*

Tu passes avec aisance des expérimentations les plus pointues (bande dessinée abstraite ou concrète, partitions musicales avec *Pure Perte*, travaux oubapiens, etc.), à la revisitation des genres classiques (science-fiction avec *Cosmique tralala*, piraterie avec *Renégat*, et tu annonces des projets de western ou d'heroic fantasy)... Y a-t-il là le désir d'embrasser au plus large les potentialités du langage de la bande dessinée ?
Je dirais que ce sont les potentialités du langage de la bande dessinée qui me donnent des envies Difficile de s'ennuyer avec toutes ces possibilités. J'ai proposé une exposition pour accompagner la sortie de *Renégat*. C'était l'occasion de réaliser un vieux rêve : une bande dessinée dont les

Carte postale inédite pour un futur livre, à paraître chez Atrabile (2013)



> ***"Ce mélange rappelle la créature elle-même, assemblée à partir de différents cadavres."***

cases sont des drapeaux pirates cousus main. J'ai utilisé uniquement l'iconographie des drapeaux pirates historiques pour raconter une histoire d'amour en dix cases. Travailler avec du tissu, en grand, et se mettre à coudre, voilà quelque chose qui m'a vraiment changé de mes habitudes.

C'est une bonne application de « bande dessinée dans l'espace » ou de cette « extension progressive des frontières » que nous défendions dans la revue *L'Éprouvette*... Mais ce n'était pas ta première tentative ? Je crois me souvenir d'une extrapolation dans l'espace de ton *Frankenstein encore et toujours*, au Sismics de Sierre en 2010. Ouvrage dont tu as également tiré un film d'animation qui était projeté au sein de l'exposition. Peux-tu dire en quoi consistaient l'expo et le film ?
Avec la cinéaste Isabelle Nouzha, nous avons adapté très librement ma bande dessinée *Frankenstein encore et toujours* dans un film de 32 minutes qui mélange diverses techniques d'animation et du temps réel. *Frankenstein encore.*
Ce mélange rappelle la créature elle-même, assemblée à partir de différents cadavres. Comme dans la bande dessinée, le film raconte l'histoire d'un exemplaire raturé du roman de Mary Shelley, trouvé dans des encombrants. Nous avons nous aussi utilisé du matériel trouvé dans la rue, comme du polystyrène pour tailler des icebergs ou des vieux tableaux et une baignoire à roulettes abandonnés à la fin du marché aux puces... Même la pellicule 16 mm utilisée pour tourner le film provient de chutes récupérées. Dans le même esprit, j'ai trafiqué des pop-up achetés dans des brocantes.

Avec Ibn Al Rabin, tu es l'un des premiers à avoir creusé la voie de la bande dessinée « abstraite » (que tu appelles plutôt « concrète »), mais tu as vite incorporé cette « abstraction » dans la narration, la première fois je crois dans *La Main droite*, qui m'avait beaucoup impressionné, puisque le récit se raconte sans aucun visage humain, tout se passe dans le jeu sur les cases, les phylactères et la graphie des textes. Y a-t-il dans ton parcours un avant et un après cette utilisation de l'abstraction ?
Il y a plusieurs années, Ibn Al Rabin a proposé à des dessinateurs de réaliser des pages de bande dessinée abstraite pour *Bile noire* en fixant quelques conditions. Il fallait dessiner des choses abstraites, qui ne ressemblent à rien, ce qui n'est pas si facile. Et il fallait proposer une narration classique en utilisant ces formes abstraites. C'était la première fois que j'en faisais vraiment. Bien plus tard, j'ai voulu faire de la bande dessinée concrète, c'est-à-dire une bande dessinée où un trait est un trait. Cela n'a rien à voir avec de l'abstraction où des traits composent une ou plusieurs formes abstraites, car ici nous ne sommes pas obligés de dessiner quelque chose qui ne ressemble à rien, mais nous partons du principe qu'un dessin n'est rien d'autre qu'un dessin, un ensemble de traits. Évidemment, cela ne fonctionne pas vraiment, car dans *Petit Trait*, le trait qui est dans la première, la deuxième et la troisième case n'est pas le même, concrètement. Mais on fait « comme si » et on suit les aventures du trait. *Petit Trait* ressemble néanmoins aux pages abstraites que j'avais faites pour *Bile noire*. Dans *Gribouillis*, la suite de *Petit Trait*, les gribouillis annoncés dans le titre ne sont rien d'autre que des gribouillis. Là, j'ai mélangé de la bande dessinée concrète avec de la bande dessinée figurative, mais à la fin on ne sait plus si les petits traits sont des gouttes de pluie ou seulement des petits traits. J'ai dessiné *La Main droite* dans un autre état d'esprit que celui de la bande dessinée abstraite ou concrète. Ce que je voulais avant tout, c'était développer une bande plus calligraphiée que dessinée, sans faire disparaître le dessin pour autant. C'est pourquoi *La Main droite* n'est pas une bande dessinée oubapienne. Je ne suis pas parti d'une contrainte, car je ne me suis pas interdit le dessin. Je me suis dit que j'allais donner plus d'importance au texte en tant que calligraphie. Le dessin d'un personnage prend alors beaucoup d'importance quand d'un seul coup il apparaît et que le texte, qui était seul jusque-là, disparaît. Ce personnage porte une veste à capuche qui masque son visage, mais j'aurais pu dessiner un visage à un moment de l'histoire sans désaccord avec le propos du projet.

Je pense que *La Main droite* aurait eu moins de force si on avait vu un visage. Mais on voit aussi des mains, donc si ce n'est pas un lipogramme au sens strict du terme, c'est tout de même une bande dessinée à contrainte. Lorsque tu t'imposes des sortes de séries, quand tu revisites un genre, ou décides de faire un pop-up, ce sont d'autres formes de contraintes, pas forcément oubapiennes. La contrainte (ou un certain cadre)

©Super Atrabile 2002

©Nuit Tombante .a Cafetière 2004

HEY! ELLE EST BIEN CHAUDE!!
AH OUAIS, SINON JE ME BAIGNE PAS, JE SUIS TROP FRILEUSE!
TIENS, MON DADA!! PRENDS DONC UN VERRE AVEC MOI!
HIC
IL EST DÉLICIEUX! DÉCIDÉMENT CES FILLES NAGENT DANS UN LUXE QUI ME PARAÎT SANS LIMITES ...
..EH DADA!! GOUTE AUSSI À ÇA, PENDANT QUE TU Y ES!!
AOW!
..MMH... C'EST VRAIMENT FANTASTIQUE... C'EST UN RÊVE DONT LE RÉVEIL VA ÊTRE DIFFICILE!! MAIS N Y PENSONS PAS ET CONTINUONS..

est-elle nécessaire quand tu commences l'un de tes multiples projets ?

Pour être précis, *La Main droite* est plutôt une manière de sortir de la contrainte de faire un dessin dans chaque case. Parfois, quand deux personnes discutent dans une bande dessinée, on varie les angles de vue d'une case à l'autre, et ce n'est souvent pas très intéressant. Quelle est la contrainte dans *La Main droite* ? Je n'en vois aucune. Je ne m'impose pas de série, car j'ai la liberté de ne pas en faire, les livres fonctionnant chacun tout seul (sauf pour *Nuit*) Et si je fais une suite, je peux changer de collection, de nombre de pages, je suis vraiment très libre. Enfin, peut-être un peu moins maintenant que j'ai révélé que c'étaient des séries .. Cependant, je suis dépendant de l'éditeur qui peut refuser le projet parce qu'il ne veut pas, ou ne peut pas le faire. Par contre, faire un pop-up ou un « Patte de Mouche », c'est assez contraignant Un « Patte de Mouche », c'est tout petit et il n'y a que 22 pages C'est la même contrainte que dans la bande dessinée classique où on doit faire des histoires qui tiennent dans un cartonné couleur de 48 pages, par exemple Mais pour la plupart de mes livres, je peux choisir la pagination, et je ne la connais pas avant de finir le livre. Je sais à peu près combien de pages cela va faire, parfois précisément, mais il m'est arrivé de me tromper complètement Évidemment, quand je décide d'envoyer une carte postale toutes les semaines à mon éditeur, je peux dire que je me fixe une contrainte Mais plutôt que « contrainte » ou « cadre », j'emploierais le terme de « discipline », qui me semble plus approprié Et il faut de la discipline aussi pour se documenter pour faire un western, une histoire de pirates ou tout simplement pour dessiner les nombreuses planches d'une bande dessinée

> ***"Plutôt que « contrainte » ou « cadre », j'emploierais le terme de « discipline » qui me semble plus approprié."***

Pour en finir avec *La Main droite*, il y a aussi le fait que le personnage

©Nuit profonde lacafetière 2006

principal s'appelle Tania, et qu'elle apparaît dans d'autres de tes livres. Son visage et ses expressions peuvent donc apparaître en filigrane à ton « lecteur attentif »... L'une des forces de ton œuvre est que, malgré son radicalisme formel, elle accorde une grande place à la psychologie des personnages, qui dialoguent beaucoup et qui s'entrecroisent souvent d'un livre à l'autre. Ces personnages sont en grande majorité féminins, et d'une féminité réaliste, assez dure, aux antipodes des clichés. Est-ce à mettre en parallèle avec le contenu politique également très présent dans ton travail ?

L'idée que mes différents personnages s'entrecroisent vient de Balzac et de sa *Comédie humaine*, qu'on avait lue au lycée C'est assez amusant à faire, Benny vient d'ailleurs de rencontrer les deux sœurs de *Gribouillis* dans *Vives Voix*, mais il n'a pas encore rencontré Tania On me demande parfois pourquoi mes protagonistes sont souvent des femmes On m'a même demandé pourquoi c'étaient souvent des Arabes... Des lecteurs ont pensé que j'étais une dessinatrice. À ces questions il m'est arrivé d'essayer de donner des explications. Mais finalement, c'est plutôt ceux qui dessinent très peu de femmes et d'Arabes qu'il faudrait questionner. Si mes personnages sont aux antipodes des clichés, tant mieux. Il n'est pas si facile de sortir des clichés qui infestent les médias, mais il faut essayer Le radicalisme formel ne vaut pas grand-chose s'il est vide de sens, et proposer

> ***"Partir du cliché pour le détourner est un procédé qui m'intéresse."***

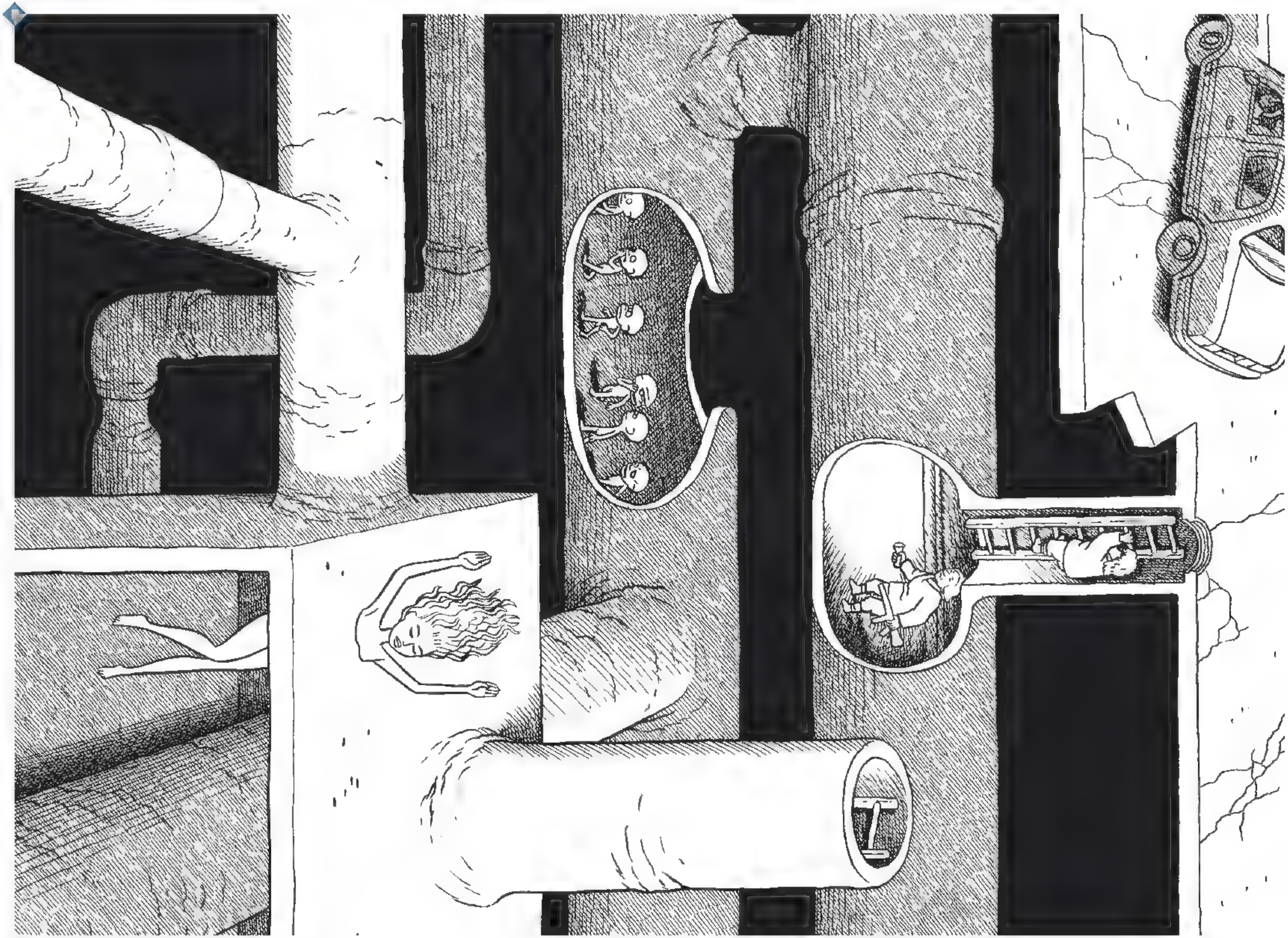
une nouvelle bande dessinée, c'est aussi et surtout se débarrasser de ces clichés, on peut dire que c'est politique Quand j'ai lu « Femme nue + arme », un article de Jochen Gerner dans *L'Éprouvette* n° 2 qui présente une énorme liste (non exhaustive) de descriptions de couvertures de bandes dessinées d'heroic fantasy, j'ai eu envie de réaliser une bande dessinée expérimentale avec une blonde en armure tenant une grande épée sur la couverture. C'est ainsi que j'ai dessiné la couverture de *Gros Trait*. Partir du cliché pour le détourner est un procédé qui m'intéresse

Politique, tu l'es dans ta démarche (par exemple, tu n'as jamais cessé d'autoproduire ou de participer à des fanzines), mais aussi dans tes sujets. D'ailleurs, tes derniers livres (*Cosy* et *Vives Voix*) se passent tous deux sur fond de révolution.

Je pense qu'il est important, même en étant publié chez des éditeurs indépendants, de continuer l'autoproduction ou la production de livres à très petits tirages chez des micro-éditeurs Tout comme il est important qu'une partie de mon travail soit gratuite ou à prix libre. Pendant longtemps j'ai sorti des fanzines auto-édités, mais aujourd'hui je n'en produis plus qu'au sein de *La Fabrique Gomez de fanzines*, où tout se fait sur place, dessins, textes, photocopies, pliage, agrafage, coup de massicot... C'est un espace où tout ce qui se fait a la même valeur, les fanzines sont tirés à une dizaine d'exemplaires, parfois moins, et distribués gratuitement. Un exemplaire de chaque fanzine est suspendu à une corde à linge Au début la corde est nue, à la fin on peut parfois y trouver une centaine de fanzines, réalisés aussi bien par des « amateurs » que par des « professionnels » *Cosy*, comme *Baby*, est une sorte de long poème en images Et si dans *Baby* on peut voir aussi un chagrin d'amour, dans *Cosy* il ne s'agit plus que de la révolte d'un personnage contre un système oppressant et cauchemardesque. ◆

Bibliographie (très) sélective

Frankenstein encore et toujours, Atrabile, 2001
Cosmique tralala, La Cafetière, 2001
Super, Atrabile, 2002.
La Main droite, Atrabile, 2004.
Nuit tombante, *Nuit profonde* ; *Nuit blanche*, *Midi*, La Cafetière, 2004/2007
Le Mois de Baladi, février 2005, Gromge, 2005.
Angle mort ; *Mort disco*, *Disco Man*, *Manœuvres*, *Œuvres vives*, *Vives Voix*, *Nuit rapide*, Atrabile, 2005/2014
Peine perdue ; *Pure Perte*, L'Association, 2007/2011
Baby, *Cosy*, L'Association, 2008/2014.
Petit Trait, *Gribouillis*, L'Association, 2008/2010
Encore un effort, L'Association, 2009
Renégat, The Hoochie Coochie, 2012.



©Chester Brown/Conteúdo 2014 (Ed the Happy Clown)

Chester Brown

RELIGION POLITIQUE AUSTÉRITÉ

© Chester Brown/Cornélius 2014 (Ed the Happy Clown)

Ed the Happy Clown est un livre sans équivalent dans la carrière de Chester Brown. Un recueil de ses œuvres de jeunesse où affleurent déjà les fondamentaux de son style.

— INTRODUCTION DE STÉPHANE BEAUJEAN —
— PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE BEAUJEAN & JULIEN BASTIDE —

Ne prêtez pas attention aux moralistes qui dénigrent Chester Brown. Son éloge du sexe tarifé dans *Vingt-trois Prostituées* vaut largement plus qu'un débat politique Derrière ce sujet filtre une psychologie débarrassée de toute censure. Une psyché qui se dévoile avec honnêteté, depuis plus de trente ans, dans une œuvre tantôt autobiographique, tantôt fictionnelle, mais où se mêlent invariablement une éducation sous tutelle religieuse, une relation à la sexualité compliquée et une colère féroce contre l'establishment Dans *Je ne t'ai jamais aimé*, Chester Brown racontait comment la relation d'amour-haine complexe qu'il entretenait enfant avec sa dévote de mère allait bientôt contaminer toutes ses futures relations sentimentales Dans *Le Playboy*, il confessait non sans humour la honte persistante qu'il éprouva jusqu'à l'âge adulte à se masturber et à accumuler des magazines porno. Dans *Louis Riel*, il s'emparait d'une figure historique canadienne pour souligner comment la conscience d'une nation tient parfois à des hommes dont l'engagement et la fougue héroïques se nourrissent d'une certaine forme de folie. Avec *Vingt-trois Prostituées*, enfin, Brown revenait à l'autobiographie en articulant son intimité à un combat politique. Dans la lignée des descendants de Montesquieu, il s'engageait en faveur de la libéralisation de la prostitution en posant l'idée que le commerce favorise la paix (le philosophe, lui, ne parlait que des nations) Évidemment discutable d'un point de vue idéologique, cette pensée s'éclaire sous un autre jour une fois transposée dans le champ de la psychanalyse et rapportée à un homme qui se décrit lui-même comme usé par les relations suivies, maladroit dans les rapports humains et peu enclin à la démonstration affective Cet entendement obsessionnel, Chester Brown l'exprime parfaitement dans sa poétique de bande dessinée, typiquement nord-américaine, c'est-à-dire codifiée et maîtrisée jusque dans le moindre effet d'écriture *Ed the Happy Clown* est une fiction grotesque et transgressive où un clown cumule les humiliations dans un monde régressif Cette première édition tardive offre l'occasion de revenir sur l'ensemble de l'œuvre, et sur une écriture qui s'épure peu à peu d'effets pour atteindre une forme d'efficacité sèche Où l'on constate, livre après livre, que Chester Brown articule sa pensée politique à une politique d'auteur.

Quel regard portez-vous sur *Ed the Happy Clown* ?

Comme beaucoup de créateurs, je n'aime pas mes premiers travaux Ils ne m'intéressent plus. Dans *Ed the Happy*

© Chester Brown/Cornelius 2014 (Ed the Happy Clown)

CI-DESSUS
Chester Brown exprime dès son premier livre son rapport ambigu à la religion.

Clown, je vois toute l'immaturité dont je pouvais faire preuve à l'époque. Je verse dans la scatologie, la gratuité, l'excès. Évidemment, je suis content de constater que la majorité des thèmes qui habitent mon œuvre étaient déjà présents, que ce soit la religion, la folie, la colère contre l'establishment, et que j'avais déjà fait des choix esthétiques fermes, comme celui d'utiliser des architectures de page académiques car

© Chester Brown/Cornelius 2014 (Ed the Happy Clown)

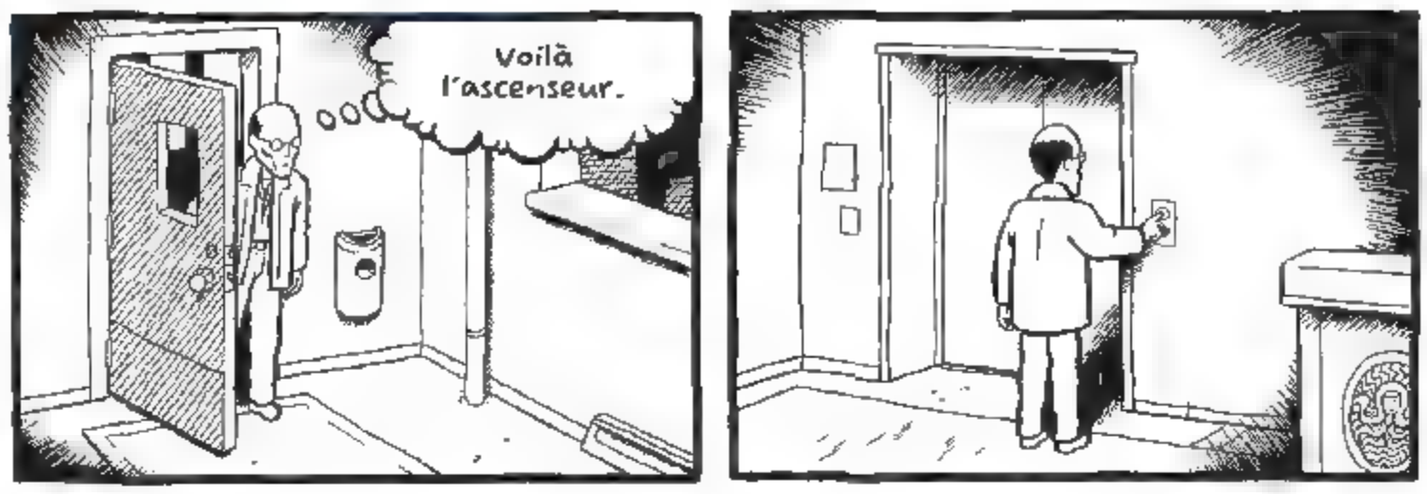
je n'aimais déjà pas les compositions sophistiquées. Mais aujourd'hui je mesure surtout l'absence de projet derrière ces histoires. J'écrivais en toute spontanéité Et ce sont les excès qui prennent l'ascendant lorsque je me retourne sur cette œuvre, que ce soit dans mon rapport au personnage d'Ed, qui reste passif devant les événements et que je torture sans cesse avec beaucoup trop de plaisir sadique, ou dans ma manière d'exprimer ma colère, trop transgressive, ou émotive. Je suis aujourd'hui beaucoup plus pondéré dans les effets et ça me correspond mieux. Enfin, pour en finir avec les reproches, s'il y a quelques histoires que je trouve bien dessinées – surtout les premières, comme *Ed and the Beanstalk*, la plupart sont tout de même bâclées par manque de temps Je voulais déjà vivre de mon art, et il me fallait composer un peu à la hâte pour espérer gagner un peu d'argent.

C'est vrai que votre esthétique a beaucoup changé. Notamment sous l'influence de l'œuvre d'Harold Gray ?
J'aime le travail de Harold Gray depuis que je l'ai découvert dans les *Little Orphan Annie*, en 1979 ou 1980, mais il a commencé à me passionner plus tard, au début des années 1990. J'étais alors à la recherche d'une esthétique à la fois claire, simple et objective Or je ne songeais pas du tout à Harold Gray, car pour moi l'objectivité, en dessin, doit s'accompagner d'un réalisme plus prononcé Et la densité des hachures en croix avec lesquelles Gray modèle son dessin empêchait de le qualifier de simple En fait, le mot qui me vient pour qualifier son esthétique, ce serait « austère » Gray ne tombe jamais dans l'excès, en équilibre entre l'exagération et la retenue. Je me plais à penser que j'ai mûri et que mon état psychologique est plus équilibré, et que son style de dessin m'a aidé à construire une esthétique qui reflète mon développement intérieur. Je préfère le dessin de *Louis Riel* et de *Vingt-trois Prostituées* à celui de mes livres précédents.

Est-ce parce que vous ressentiez une forme d'immaturité esthétique que vous avez corrigé certains dessins dans *Le Playboy* ?
Il y a certains détails techniques que je n'aime effectivement plus, comme les bulles de texte qui débordent régulièrement hors du cadre de la case Je préfère aujourd'hui les montages plus sobres, avec la bulle contenue à l'intérieur de la case Mais outre ce détail esthétique, il y avait une motivation plus profonde. Dans *Le Playboy*, je confesse en grande partie la honte que j'éprouvais adolescent en regardant des photos érotiques. En 1990, lorsque j'ai écrit ce livre, j'éprouvais toujours cette honte, et j'ai l'impression que, d'une manière subtile, je continuais d'encourager l'idée qu'il est honteux de regarder des photos de femmes nues. Il fallait que je clarifie le propos J'ai donc amendé la nouvelle édition 2013 afin qu'elle évoque toujours la honte que je ressentais jeune homme tout en exprimant de manière plus claire le fait que cette honte n'a jamais été justifiée

Vous parliez de votre colère à l'origine de *Ed the Happy Clown*. Contre quoi était-elle dirigée ? Et à partir de quand a-t-elle commencé à s'évanouir ?
À l'époque, je crois que j'étais envahi par un sentiment de colère

À DROITE
L'esthétique austère de Harold Gray permet d'exprimer des sentiments sans jouer sur l'expression des visages.



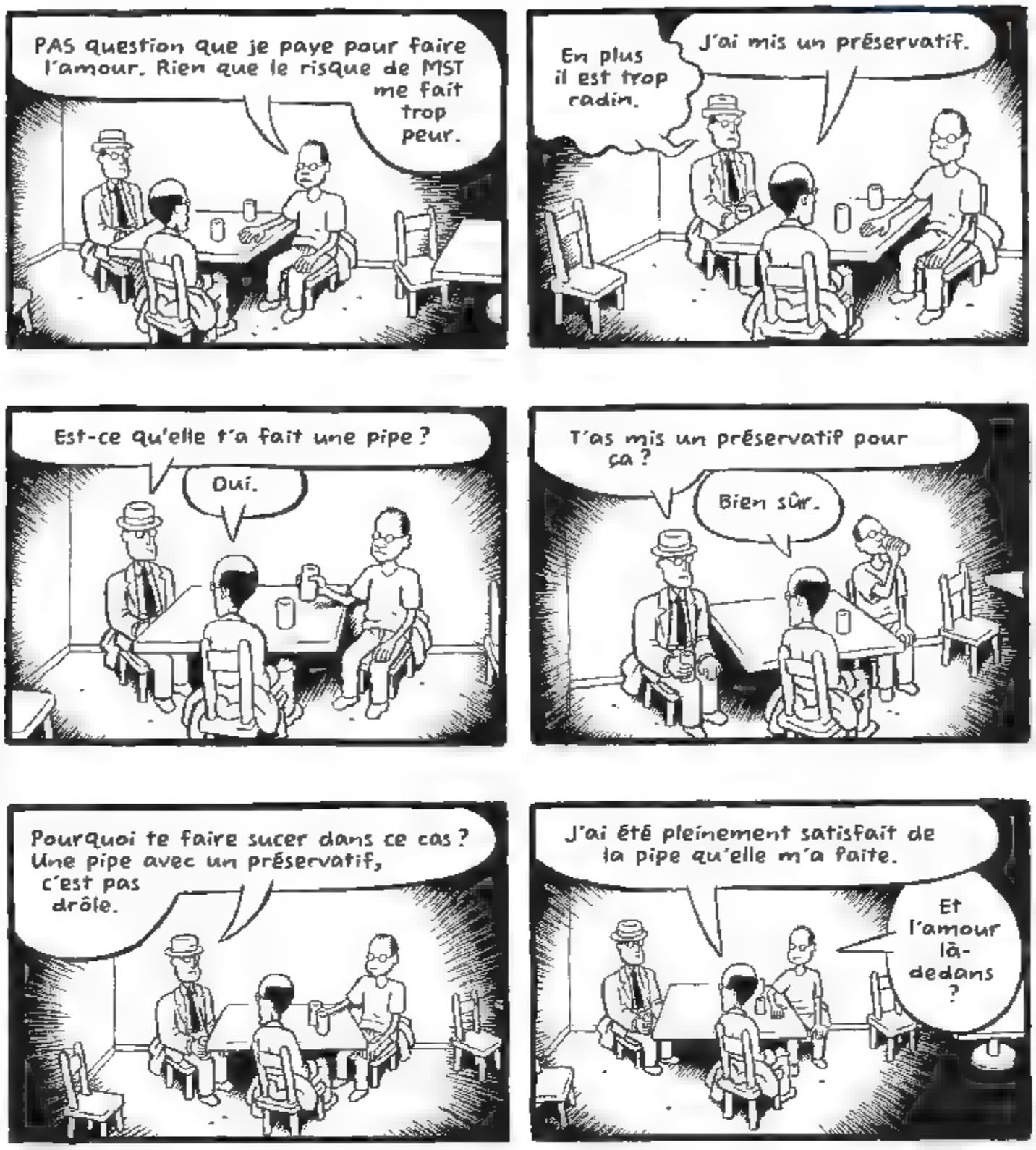
© Chester Brown/Cornelius 2012 (Vingt trois Prostituées)

généralisé dont j'avais bien du mal à comprendre autant les racines que les cibles. Ce sont surtout les figures d'autorité, le gouvernement et la bienséance que je voulais bousculer, voire agresser. Mon écriture visait exclusivement à choquer, à lutter contre la complaisance environnante. C'était une époque baignée par la culture punk, et je voulais moi aussi faire des livres laids. Je me souviens d'avoir donné une interview au *Comics Journal* qui empêcha la revue de passer la frontière, à cause de dessins irrévérencieux. Ce genre de choses me choquait et me choque toujours. La révolte ne s'est pas vraiment évanouie. Elle reste le principal moteur de mon écriture, mais je la domestique pour donner une autre ambition à mes livres. Je détermine mieux ses cibles, et je ne passe plus par un travail esthétique pour épancher mon désir de transgression. Mais la révolte contre l'establishment est toujours là. Si je ne l'avais plus, je serais probablement devenu comme Joe Matt (voir *Kaboom* n° 3), à me demander pourquoi je m'assieds devant ma table à dessin.

C'est étonnant d'ailleurs, *Vingt-trois Prostituées* est dédicacé à Joe Matt. Et il confessait dans notre entretien ce passage à vide dont vous parlez. Cela vous effraie-t-il ?
Le blocage créatif de Joe Matt traduit une crise spirituelle très profonde. Plus rien ne semble faire sens, et toute action lui paraît futile. La vie ne lui paraît pas désagréable pour autant, il continue à prendre du plaisir, que ce soit dans sa relation sentimentale comme dans ses loisirs. Mais créer demande de s'engager à un niveau personnel qu'il ne peut plus supporter en ce moment. Il réagit de manière passive et n'agit plus. C'est une attitude très commune, mais elle est incompatible avec la vie d'artiste. La situation dans son cas n'est pas désespérée, mais je ne sais pas quel choc va le reconnecter avec la création. Au fond, j'aurais pu comme lui arrêter de faire des livres, le temps de retrouver la motivation nécessaire, si je n'étais pas tant révolté. J'ai mis du temps avant de le comprendre, mais j'ai vraiment écrit *Vingt-trois Prostituées* en réaction aux discours officiels et médiatiques. Et mon prochain livre se nourrit de la même révolte, au point que je suis d'ailleurs totalement absorbé par sa réalisation ces derniers temps.

CHESTER BROWN
"La révolte reste le principal moteur de mon écriture, mais je la domestique pour donner une autre ambition à mes livres."

De quoi parle ce nouveau projet ?
C'est une interprétation radicale de huit histoires bibliques liées à la prostitution. Cinq d'entre elles proviennent de l'Ancien Testament, trois du Nouveau Testament. Pour certaines je m'appuie sur des analyses d'universitaires, pour d'autres il s'agit d'une lecture toute personnelle. Il s'agit pour moi de réagir contre


PAS question que je paye pour faire l'amour. Rien que le risque de MST me fait trop peur.
En plus il est trop radin.
J'ai mis un préservatif.
Est-ce qu'elle t'a fait une pipe ?
Oui.
T'as mis un préservatif pour ça ?
Bien sûr.
Pourquoi te faire sucer dans ce cas ? Une pipe avec un préservatif, c'est pas drôle.
J'ai été pleinement satisfait de la pipe qu'elle m'a faite.
Et l'amour là-dedans ?
© ChesterBrown/CornelLus2012 (VingtTroisProstitUées)

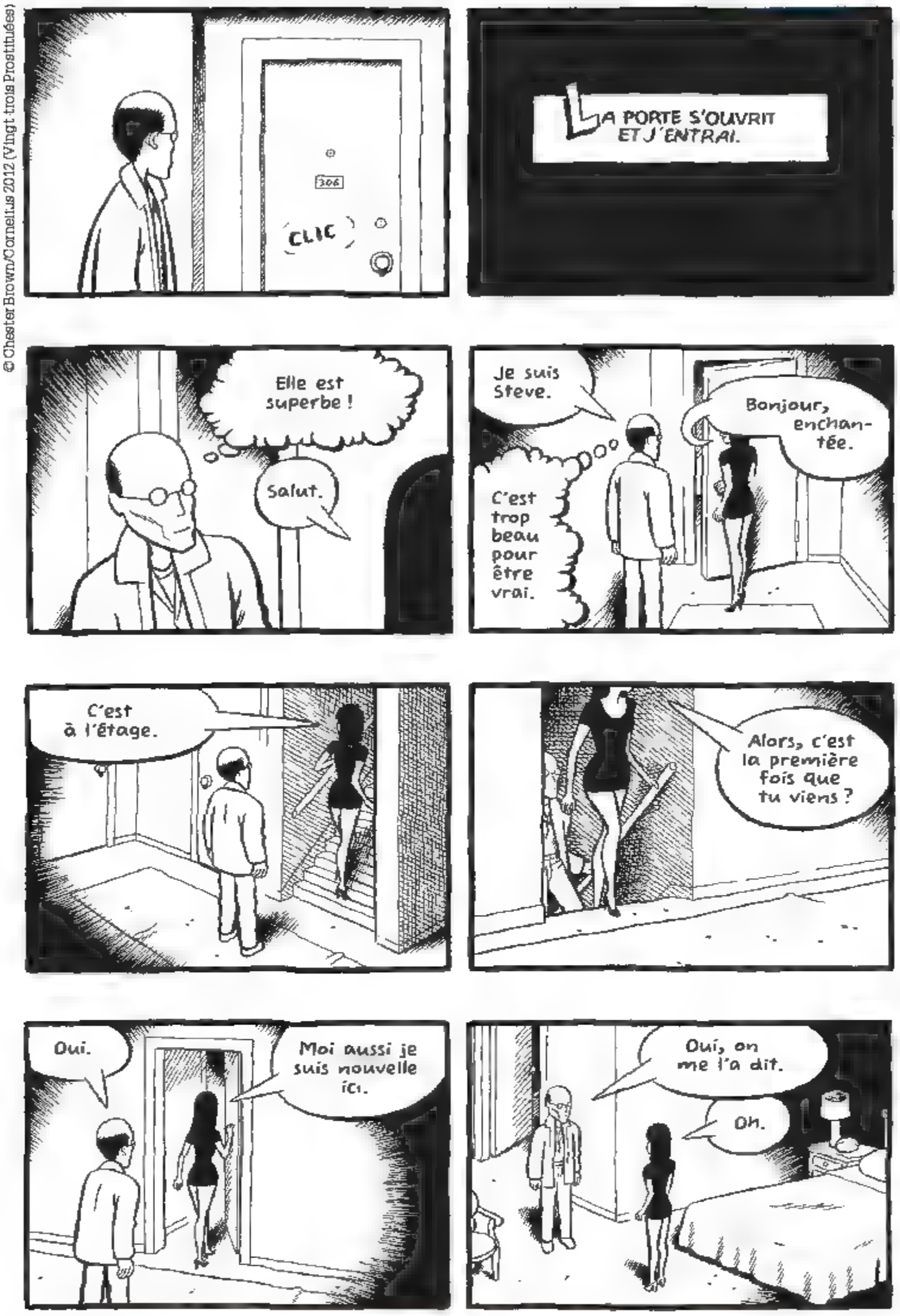
CI-CONTRE
Les discussions avec Joe Matt et Seth offrent un contrepoint plus humain aux arguments sans affect de Chester Brown.

la récente proposition de loi du gouvernement canadien visant à criminaliser les clients, semblable à celle qui vient d'être votée en France. Je voudrais illustrer à quel point, de mon point de vue, la prostitution semble bien plus tolérée par Jésus que l'opinion ne semble le croire Je pense par exemple à cet extrait, que je vais adapter, de l'Évangile selon Matthieu dans lequel Jésus s'adresse à un pharisien qui refuse de croire en lui (Mt. 21, 31) . « Je vous le dis en vérité, les publicains et les prostituées vous devanceront dans le royaume de Dieu. » J'espère que ce livre assez court, d'environ 120 pages, fera réagir l'opinion publique, en montrant que Jésus n'a jamais condamné la prostitution.

Vos projets récents conjuguent de plus en plus religion et politique, votre catholicisme et votre lutte pour la légalisation de la prostitution.
Ces derniers temps, je me définis comme catholique ou non en fonction de mon humeur. En fait je suis surtout un disciple de Byron Katie, je crois qu'il faut contextualiser le discours de Jésus dans son époque pour le pondérer sur le plan culturel
Quant à la prostitution, pour clarifier ma position, je dirais surtout que je milite pour que chacun ait la liberté d'exploiter sa propre sexualité sans devoir en référer à une autorité particulière ni se ranger sous un régime commercial particulier
J'aimerais que sur le plan législatif la sexualité soit traitée comme n'importe quel autre service, que la loi protège les maisons closes et les travailleuses qui y exercent. Et que la sexualité des prostituées qui travaillent à domicile soit considérée comme n'importe quelle autre, c'est-à-dire relevant de la vie privée Et dans les cas de proxénétisme, que je condamne, que la loi intervienne sur un plan qui évacue le contexte de la sexualité
L'esclavage et l'exploitation de l'homme sont à condamner sévèrement sous toutes leurs formes, et je ne vois pas en quoi la sexualité relèverait d'un cas particulier

Vos projets semblent sérieux et engagés. Pourtant, durant un débat au Festival d'Angoulême, vous avez dit vouloir être également drôle dans *Vingt-trois Prostituées*, ce qui est très étonnant.
Ce livre n'a clairement pas comme objectif premier de faire rire, et pourtant nombreuses sont les scènes comiques. Mes lectures en public ont eu tendance à confirmer ce sentiment, les gens présents riaient souvent
Le passage à l'oral tend à renforcer la dimension comique sous-jacente qui ne transparaît pas forcément à la lecture. Un de mes plus beaux souvenirs vient d'une lecture donnée durant un gala de charité où la majorité du public était des prostituées hilares

Les échanges avec Joe Matt et Seth, dans le livre, aident beaucoup à alléger le propos. Ces deux artistes vous accompagnent depuis longtemps, comment décririez-vous la relation que vous entretenez avec eux, et leurs influences sur votre carrière ?
Pour ma part, je dirais que Seth m'a aidé à être ambitieux Les artistes sont généralement écartelés entre deux voies : l'art plus élévé, ou *highbrow*, et une forme plus populaire et dégradée de création, le *lowbrow* Avant de



© Chester Brown/Cornelius 2012 (Vingt-trois Prostituées)

CI-CONTRE
Chester Brown travaille la mise en scène en veillant à préserver l'anonymat des prostituées qu'il rencontre.

> *"Ces derniers temps, je me définis comme catholique ou non en fonction de mon humeur."*

rencontrer Seth, je m'orientais vers le *lowbrow*, avec mon esthétique trash Mais son ambition et sa vision de la création ont fini par me contaminer, au point de me faire complètement changer d'approche. Joe, c'est son honnêteté et sa témérité qui m'ont influencé Personne avant lui n'avait réalisé une bande dessinée autobiographique aussi franche et aussi radicalement débarrassée d'autocensure

Ce qui nous réunit tous les trois, c'est qu'aucun de nous n'a jamais eu envie de créer de la bande dessinée de genre, comme du comics de superhéros, de la fantasy ou de la science-fiction. Même si j'aime en lire de temps en temps, Joe, Seth et moi sommes bien plus préoccupés par la réalité. Ensuite, nos styles graphiques et nos centres d'intérêt nous différencient

Pour ma part, j'ai des préoccupations politiques et religieuses que ni Seth ni Joe ne partagent. Seth, s'il exerce dans le registre autobiographique, ne s'engage jamais réellement dans le dévoilement de l'intime, il préfère essayer de transcrire quelque chose qui relève de son monde intérieur, de son imaginaire. Tandis que Joe, à l'inverse, n'aime parler que des sujets les plus personnels

Vous vous imposez des règles esthétiques de façon à ce qu'aucune des prostituées que vous représentez ne puisse être identifiée – par respect pour elles, donc. Mais certains y ont vu l'expression d'une distance, d'une froideur synonyme d'absence d'empathie. Envisagiez-vous cette critique ?

Tous mes choix formels n'avaient pour but que de protéger les personnes dont je parle dans le livre. La volonté de cacher les visages derrière les bulles de texte, d'évacuer les références à la couleur de la peau grâce à l'utilisation d'un fond noir permanent, de ne jamais souligner des appartenances communautaires ou des attitudes qui auraient pu trahir une personnalité, tout cela répondait uniquement au besoin de protéger l'anonymat de ces personnes Évidemment, certains lecteurs ou critiques ont préféré voir dans ce procédé narratif une expression de mon désir de déshumaniser les prostituées, de les réduire à leurs fonctions pratiques. Je n'y ai personnellement jamais pensé Si j'avais inventé des caractéristiques physiques et morales pour préserver leur identité, j'aurais plongé trop loin dans la fiction Je devais donc me contenter de retirer des attributs, et non d'en rajouter. Cette critique de la déshumanisation, pour tous ceux qui n'ont pas d'a priori sur la prostitution, ne peut paraître que ridicule et infondée, et clairement destinée à décrédibiliser mon propos avant même d'entrer dans le cœur du sujet. ◆

Bibliographie
Ed the Happy Clown (Cornélius)
Je ne t'ai jamais aimé (Delcourt)
Le Playboy (Cornélius)
Louis Riel (La Pastèque)
Vingt-trois Prostituées (Cornélius)

Ted Benoit

LA PHILOSOPHIE DANS LA PISCINE

Ray Banana est de retour, et il n'est pas content. Il n'avait plus été dans aucun récit de Ted Benoit depuis *L'Homme qui ne transpirait pas*, en 1994. Depuis, le monde a beaucoup changé, et Ray Banana ne peut le laisser faire plus longtemps. Alors, réfugié sur les îles Pitcairn, il est devenu philosophe.

Le décor n'est pas anodin. « À la fin du XVIII[e] siècle, raconte Ted Benoit, les révoltés du Bounty ont décidé de se réfugier sur cette île qui n'apparaissait sur aucune carte. C'était un îlot rocheux, carrément inaccessible. Dans son roman *L'Île*, Robert Merle a brodé sur ce qui s'est passé à ce moment-là, étant donné qu'au final ils se sont tous entretués. Il échafaude des théories liées à la notion de propriété, qui est introduite par les Occidentaux et pervertit les relations avec les indigènes. Cela m'amusait de faire échouer Ray Banana là-bas ! » Car le personnage est lui-même un mutin, un résistant face à l'incompréhensible bêtise de notre modernité. *La Philosophie dans la piscine* reprend des planches mises en ligne depuis 2009 dans un blog sous-titré « Les pensées improbables de Ray Banana », une façon de renouer avec un certain caractère underground. « À l'époque, je n'avais pas d'éditeur. Et surtout, je voulais retrouver cet état d'esprit de la presse des années 1970, à l'époque où je participais à *Geranonymo*, *Actuel*, *Libération*, et par la suite à *Métal Hurlant* et *L'Écho des savanes*. Je me suis dit qu'un blog allait me motiver à une certaine périodicité. Les planches de bande dessinée constituent le cœur de la chose, mais entre-temps je m'autorise des saillies liées à l'actualité ou autres. » Les planches ressemblent ainsi à des maximes ou à des aphorismes. Divisées pour la plupart en quatre cases au style spontané et direct, elles frappent comme autant d'uppercuts. Il s'agit de haïkus métaphysico-politiques au punch inouï, dans lesquels Ray Banana en découd avec le monde. C'est que la philosophie n'y est pas un sport de fillette, mais presque un close combat. Les paradoxes et les formules contournées y font la loi, de telle façon que si Ray devait vraiment être un philosophe, il serait Slavoj Žižek. Notre éternel porteur de Ray-Ban explique au détour d'une page que l'essence de la philosophie réside dans cette phrase : « Mais le roi est tout nu. » Telle est donc la teneur du livre de Ted Benoit : montrer la nudité du monde, sa sottise et sa violence, son caractère absurde et oppressant, dépouillés de toute son apparence trompeuse. Ray Banana ne cite-t-il pas la Pussy Riot Nadejda Tolokonnikova lorsqu'elle écrivit à Žižek : « Si l'Esprit du monde vous effleure, ne vous attendez pas à ce que ce soit sans douleur. » **Nicolas Tellop**

La Philosophie dans la piscine, à paraître le 22 août 2014 aux éditions La Boîte à bulles.

LES CLIENTS ME DISENT SOUVENT QU'ILS NE COMPRENNENT RIEN À VOS "PENSÉES", M. BANANA !

C'EST EXPRÈS ! S'ILS COMPRENAIENT DU PREMIER COUP...

...ILS N'AURAIENT PAS BESOIN DE RÉFLÉCHIR !

OBSCURCIR CETTE OBSCURITÉ, VOILÀ LA PORTE DE TOUTE MERVEILLE, A DIT LAO TSEU.

!?

©Ted Benoit & La Boîte à Bulles 2014

Takeshi Obata, Ryôsuke Takeuchi

ALL YOU NEED IS KILL

Roman de science-fiction de l'une des jeunes plumes japonaises de la culture *otaku*, *All You Need is Kill* s'est retrouvé sous les feux de la rampe après que les droits de son adaptation cinématographique furent préemptés par le réalisateur Doug Liman (*La Mémoire dans la peau*), avec Tom Cruise dans le rôle titre (sous le titre *Edge of Tomorrow*). Pour l'occasion, une version manga est commandée au célébrissime Takeshi Obata (*Death Note*, *Bakuman*) Cross média et cross culture · *All You Need is Kill* est-il le prototype du divertissement de demain? Ou le vestige d'un mal-être japonais évanoui après Fukushima...

Alors qu'une espèce extraterrestre tente d'envahir la Terre, l'humanité au bord de l'extinction se regroupe en vue d'un ultime assaut. Keiji, la veille de son départ pour le front, se réveille habité par l'étrange sentiment qu'il a d'ores et déjà vécu cette bataille Inexpérimenté, il décède, à peine débarqué sur le front, dans d'atroces souffrances, avant de ressusciter au matin qui précède le combat, dans sa couche militaire, un livre à la main, comme à la première page. Condamné à revivre éternellement l'expérience de la défaite, Keiji initie un entraînement qui lui permet d'apprendre à chaque résurrection de ses erreurs et de progresser au cœur du combat avec l'espoir, in fine, de sauver l'humanité mais plus encore cette soldate, victime du même phénomène que lui, qui l'entraîne et lui sert de modèle.

Nul besoin de s'étendre en analyse pour comprendre que le récit s'imprègne de la culture *otaku* et plus précisément des jeux vidéo, où le but avoué est de progresser dans un scénario jalonné d'embûches, à chaque nouvelle « vie » donnée Les ennemis, eux, appartiennent à une étrange espèce dont le fonctionnement social relève à la fois de la fourmilière, pour le côté organique, et du réseau informatique, pour le fonctionnement guerrier. Chacun se voit attribuer une tâche au cœur d'une formation de combat qui structure une machine capable de rebooter le temps en cas d'échec annoncé Bref, voilà une jolie déclinaison des sentiments d'isolement et de rejet social souvent flattés dans la science-fiction contemporaine japonaise

En deux volumes, ce divertissement s'en sort mieux que le long métrage, puisque la mise en scène enchaîne cette perpuétuelle répétition de l'apocalypse annoncée sans provoquer la moindre lassitude L'articulation entre mort et renaissance se fait toujours brutale, rapide, sèche, ce qui permet à l'intrigue de condenser sur très peu de pages l'illusion d'un grand nombre d'événements Il faut dire que le dessin d'Obata offre, comme toujours, un sentiment d'efficacité redoutable dans les scènes d'action, grâce à la clarté de son encrage conjuguée à un découpage déstructuré mais toujours logique, qui fluidifie le récit.

Plus pessimiste que l'adaptation cinématographique, *All You Need is Kill* n'offre que le désenchantement et la solitude comme issue En cela, il réveille le souvenir d'un sentiment d'isolement très présent au début des années 2000, à l'époque où le roman fut écrit, qui s'est évanoui après Fukushima et le regain de solidarité entre les hommes que cette catastrophe a généré ..

Stéphane Beaujean

All You Need is Kill, premier tome paru aux éditions Kazé.

ALL YOU NEED IS KILL © 2014 by Hiroshi Sakurazaka, Ryosuke Takeuchi, Yoshitoshi ABe Takeshi Obata/SHUEISHA Inc

Jean Harambat

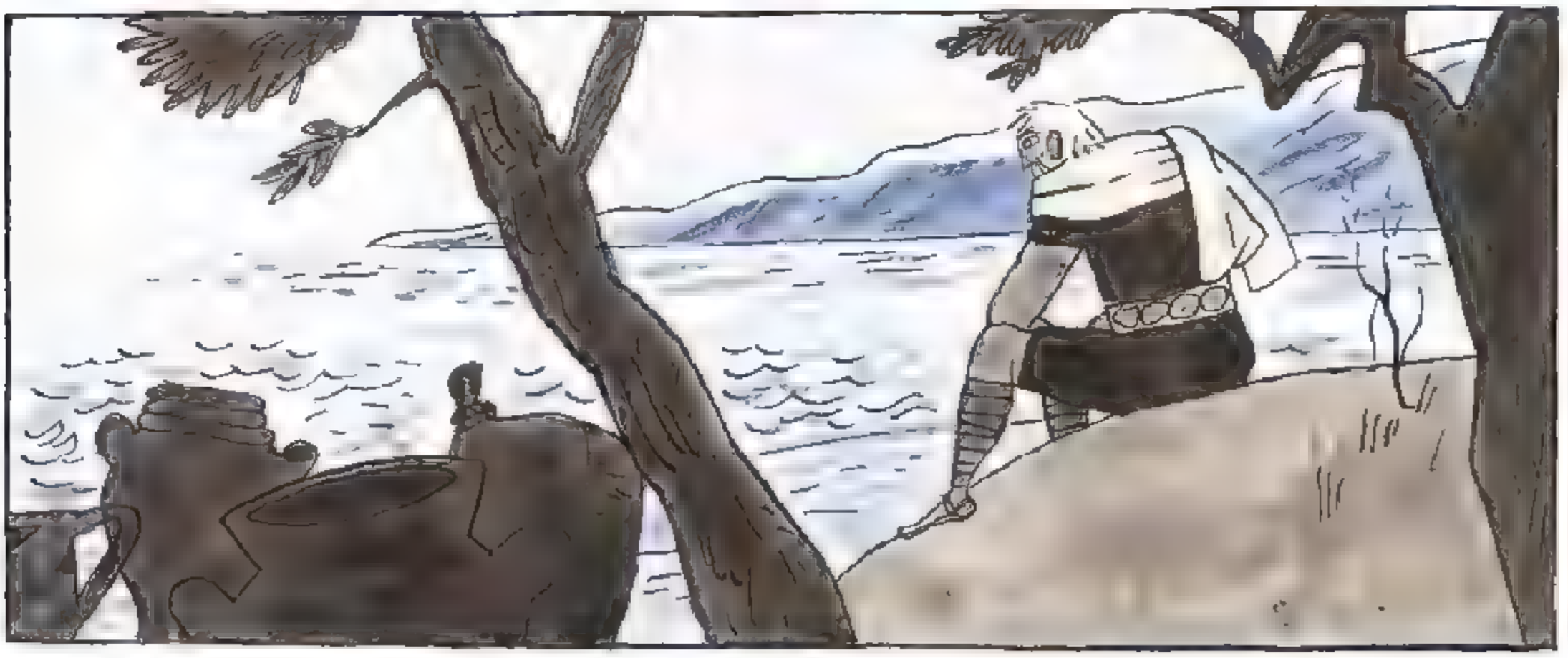
ULYSSE

Jean Harambat est pétri de littérature et de voyage. Il évoquait ces deux amours et leur importance dans son autobiographie, *En même temps que la jeunesse* (Actes Sud), qui racontait son exil à travers le monde pour tenter une carrière de rugbyman semi-professionnel. Dans son nouveau livre, il reprend *L'Odyssée* d'Homère pour faire l'audit des échos de ce mythe dans notre société.

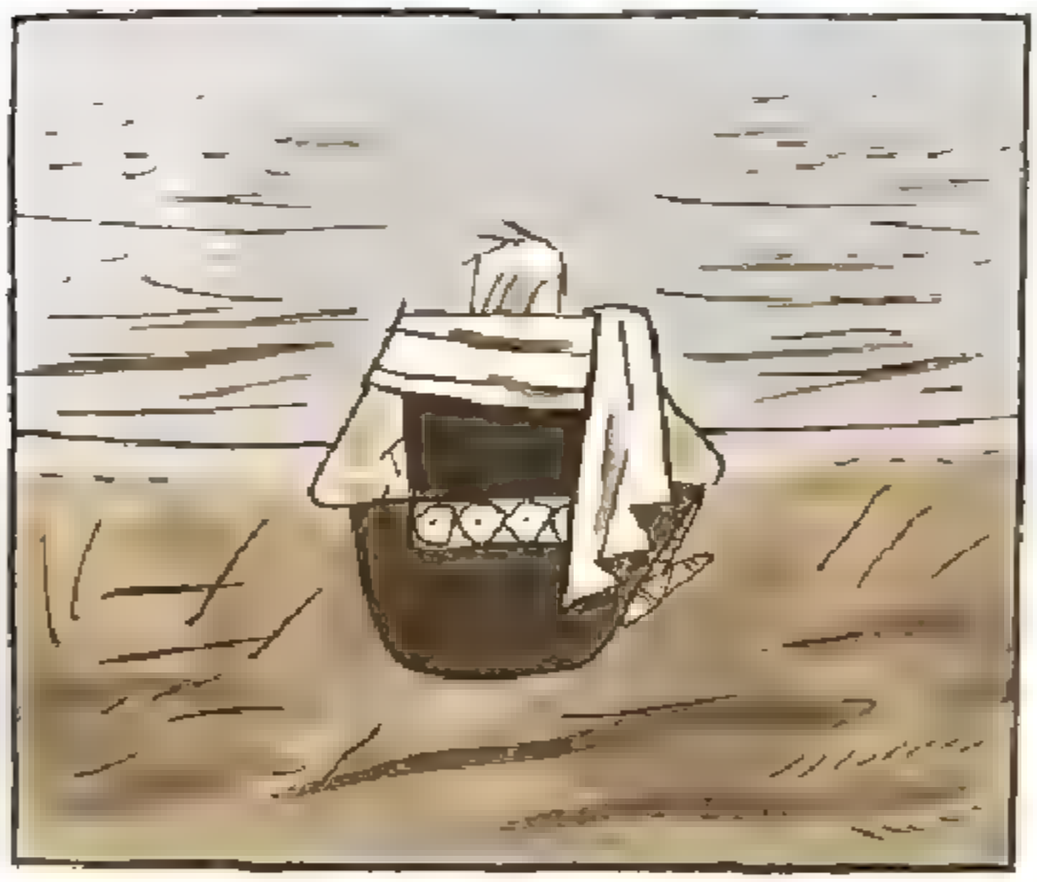
Je viens d'un monde rural où ma mère a souffert de ne pas pouvoir suivre de longues études. Du coup, elle s'est fait sa propre culture et a reporté sur ses enfants ce projet. Pour elle, la culture, c'était les histoires de la Bible, la mythologie, dont elle nous communiquait le goût. Aujourd'hui, ce qui me fascine avec *L'Odyssée*, c'est qu'il y a quelque chose d'immédiat dans sa manière de correspondre à notre condition : tant dans le départ, l'aventure, les épreuves d'Ulysse, que dans l'épopée de l'âge ou du temps. *L'Odyssée* est le premier roman où le temps est pris en compte et respecté. Avant règne la confusion. *L'Iliade*, par exemple, offre une sorte de présent éternel en guerre où Achille et son fils peuvent se côtoyer. Je voulais faire une adaptation très sèche, pasolinienne, qui dialogue avec notre monde contemporain, moi-même, tout en respectant le vieux mythe. Je ne voulais surtout pas le moderniser pour le faire entrer dans des codes contemporains, mais au contraire l'écouter dans tout ce qu'il a à dire sur le monde grec dont nous descendons, dans ce qu'il a d'intemporel. J'ai donc interviewé plusieurs personnes de la société civile sur leur rapport à ce mythe, pour créer une sorte de polyphonie, une métafiction où plusieurs voix accompagnent Ulysse dans son retour. Cet essai, je me suis cassé les pieds pour le rendre vivant, avec de l'émotion, une progression dans le propos. Et ça fonctionne plus ou moins comme je l'imaginais : un écho, ou le reflet d'Ulysse, apparaissait peu à peu chez toutes les personnes interviewées. La littérature, la bande dessinée n'ont pas de leçon à donner. Mais j'ai eu l'impression qu'il y avait là une leçon de tragique à retenir des Grecs. Quant à mon esthétique, sur ce livre, elle se situe entre les vases antiques et Brecht Evens. Je voulais tout d'abord créer des images hiératiques, alors je me suis plongé dans les vases grecs, même si je trouvais ça un peu convenu. Heureusement, j'ai trouvé des illustrateurs du XXe siècle, comme les Provensen, qui se sont penchés avant moi sur cette esthétique pour la moderniser. Leur découverte m'a beaucoup aidé à trouver mon dessin. Isabelle Merlet (voir *Kaboom* n°4), ensuite, m'a aidé pour trouver ma couleur, ces lavis que j'ai colorés numériquement. Je voulais des couleurs de l'époque mycénienne : des verts, des terre, que je suis allé échantillonner à partir de photos, et que je vivifie par moments. Comme je suis édité chez Actes Sud, Brecht Evens (voir p. 96) m'influence. Je lui ai piqué quelques codes narratifs comme celui d'associer une couleur à un personnage.

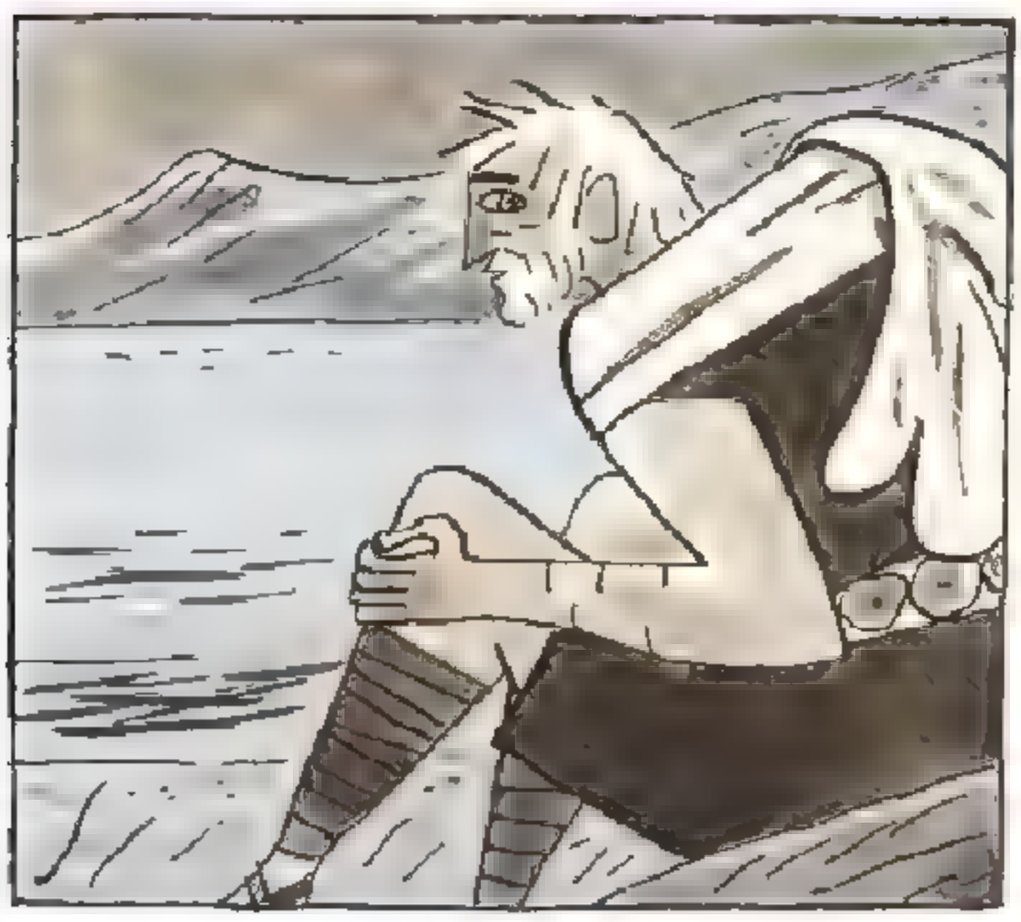
Stéphane Beaujean

Ulysse, à paraître en octobre 2014 aux éditions Actes Sud.



© 2011 Okefenokee Glee & Perloo Inc





© 2011 Okefenokee Glee & Perloo Inc

© 2011 Okefanokee G.ee & Parlee Inc

Brecht Evens

PANTHÈRE

Brecht Evens est l'un des artistes les plus assurés de sa génération. Issu de l'école de Gand, il s'inscrit dans un courant esthétique élaboré autour de la couleur. Ses aquarelles lumineuses, au cœur desquelles se superposent en transparence les formes et les corps, supportent des histoires fantasques, où artiste passé de mode, amis d'enfance et petite fille en deuil négocient avec la vie. Son nouveau livre, *Panthère*, arrive pour l'hiver.

L'écriture de *Panthère* s'est faite facilement, à partir d'un personnage que j'ai inventé en 2009, vers 22 ans, pour jouer avec ma petite amie de l'époque. Je décrirais Panthère comme une créature suave et élégante, qui séduit par son amabilité et sa gentillesse, mais qui ment, cache un projet plus pervers, comme un méchant de livre de jeunesse. J'avais créé plusieurs personnages comme celui-là, avec des tempéraments différents, et quand j'utilisais Panthère, ma petite amie, elle, jouait la petite fille séduite mais inquiète Ce jeu de rôle m'est revenu en mémoire à la fin de l'écriture des *Amateurs*. J'avais plein d'images en tête, mais je n'arrivais pas à les assembler en un récit qui fasse sens. Je suis alors retombé sur mes notes dans un carnet, et je me suis dit que c'était probablement un projet plus facile à mettre en œuvre. Il faut comprendre que chacun de mes précédents livres était construit à partir d'images qui me venaient dans mes rêves et que je consignais dans mes carnets. Pour *Les Noceurs*, ce sont des images du personnage principal qui se fait faire de magnifiques costumes par des elfes Pour *Les Amateurs*, celles d'un homme qui fabrique des miniatures et des petites cabanes dans un décor champêtre À chaque fois, je partais de ces rêves pour en extraire un récit plus complexe et lisible

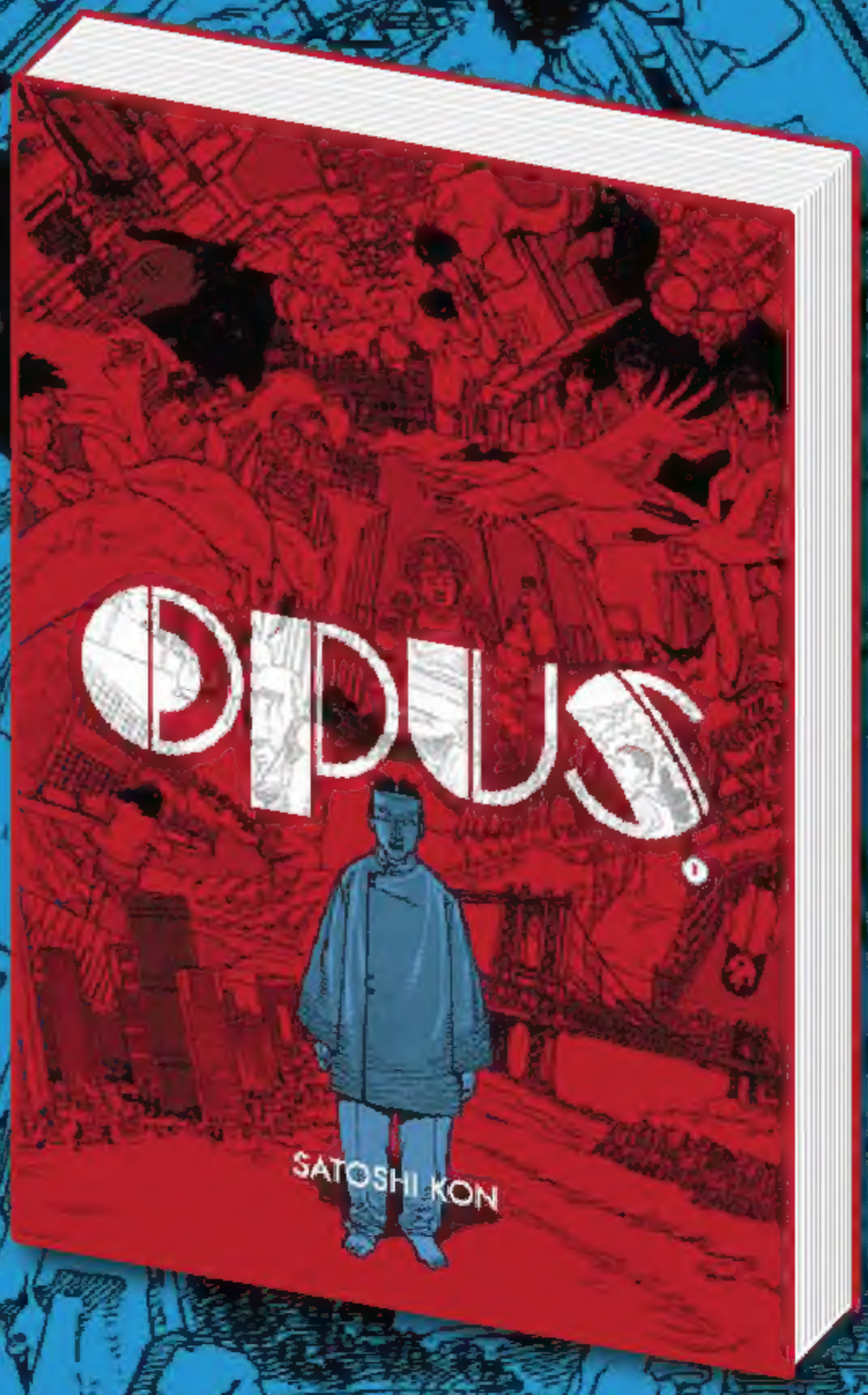
Mais pour *Panthère*, je pars pour la première fois d'un texte, ou plutôt d'un dialogue entre deux personnages que j'ai construits Je l'ai écrit comme une pièce de théâtre, avec un décor évoqué par les actions mais qui n'est jamais réellement montré Le corps protéiforme de Panthère incarne ce monde fantastique dont l'existence n'est jamais prouvée C'était un challenge, en termes de dessin, de rester à chaque page dans la même pièce Mes précédents livres étaient des voyages, le paysage et le décor dominaient, et les personnages étaient plus flous. Trop flou, même, je dirais, dans *Les Amateurs* Dans *Panthère*, c'est précisément l'inverse Mon dessin est plus précis, plus expressif, le personnage domine, me permet de jouer sur le design, en jouant sur les références à Walt Disney ou à l'imagier perse et asiatique Je voulais donner corps à une créature attirante et dangereuse, comme la panthère, qu'on veut caresser tout en voyant ses muscles puissants se mouvoir sous la peau. C'est l'expression de la sexualité avec son apparition chez les jeunes enfants, un peu comme la relation qu'entretiennent les petites filles avec les chevaux, fascinées par ces créatures gentilles et puissantes à la fois

Propos recueillis par Stéphane Beaujean

Panthère, Acte Sud, à paraître en novembre 2014

Panthère?

© Brecht Evens



OPUS

LE CHEF-D'ŒUVRE DE SATOSHI KON,
RÉALISATEUR DE PERFECT BLUE ET PAPRIKA !
PRIX ASIE DE LA CRITIQUE ACBD 2013

EN LIBRAIRIE • Plus d'infos sur le site **www.imho.fr**

DESPERADOS

DESPERINHA

CAIPIRINHA BY DESPERADOS

Crédit photo : Ben Stockley

01.07.14 | 20:52

COCKTAIL DISPONIBLE DÈS MAINTENANT DANS LES BARS PARTICIPANTS

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ. À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

AGENCE DUFRESNE CORRIGAN SCARLETT - H Entreprise RCS Nanterre 414842062